NIC HANU

SĂ ÎNVĂȚĂM FOTOGRAFIA de la maeștri



**

ing. NIC HANU

SĂ ÎNVĂȚĂM FOTOGRAFIA DE LA MAEȘTRI

vol. II

EDITURA TEHNICĂ
București, 1991

CUVÎNT ÎNAINTE

Acest volum cuprinde cîteva dintre problemele legate de fotografie privite din unghiul creativității.

În condițiile pe care le oferă tehnica de azi, obținerea unei fotografii este la îndemîna oricui. În Germania de exemplu, există fotocluburi unde activează copii începînd de la vîrtsa de 10—12 ani. Din punct de vedere tehnic, nu mai există nici o dificultate pentru a obține perfecția. Fotoaparatele moderne cu reglaj automat al focalizării și expunerii, ca și laboratoarele automate ce pot livra mii de fotografii color pe oră, au făcut ca interesul pentru fotografie să difuzeze enorm în cele mai largi cercuri.

Totuși, această proliferare nu a dus la un progres corespunzător din punctul de vedere al valorii creative a imaginii. Imensa majoritate a fotografiilor făcute nu au nici o calitate estetică; dimpotrivă, prostul gust și stîngăciile de tot felul se fac observate mai mult decît atunci cînd condițiile tehnice nu permiteau oricui să obțină o fotografie fără să aibă habar de procesele implicate.

Aceste condiții de pregătire tehnică laborioasă îi făceau pe amatorii de fotografii să fie mai exigenți și să observe mai îndelung subiectul înainte de declanșare. La fel și în laborator: fotograful alegea cu atenție ce cadru să prelucreze.

Cartea de față reprezintă experiența personală a autorului corelată cu sinteza elementelor de esență a învățăturilor unora dintre maeștrii recunoscuți ai fotografiei.

Ea își propune să ajute pe acei fotografi care doresc să facă fotografii mai interesante și mai frumoase.

Consider necesar și un cuvînt de mulțumire (pentru unii mulțumiri postume) pentru acei de la care am reușit să aflu direct sau din lucrările lor acea învățătură de bază fără de care nu există posibilitatea unui progres: William Eugene Smith, Gjon Mili, Yousuf Karsh, Ansel Adams, Andreas Feininger, David Attie,

Pedro Luis Raota și pe lîngă aceștia: C. Șerban, Aurel Mihailopol, Constantin Nena, Eugen Iarovici, Sylviu Comănescu și Hedy Löfler, ca și multor altora de la care am „prins" multe detalii deosebit de importante.

Tuturor acestora le mulțumesc încă o dată.

AUTORUL

CUPRINS

1. Fotografia alături de celelalte arte și meserii

Apariția cuvîntului „artă" în sensul actual este de dată relativ recentă, fiind corelată cu înființarea Academiei de arte frumoase din Franța. Cuvîntul „artist", în sensul de azi, apare abia în ediția din 1762 a Dicționarului Academiei Franceze. Ne putem întreba deci, înainte de aceasta nu a existat artă? Se știe că încă din antichitate imboldul omului pentru creații care să nu aibă alt scop decît desfătarea spirituală a condus la apariția unor astfel de lucrări. Mai înainte chiar, descoperirile desenelor și picturilor de pe pereții unor peșteri — dintre care se detașează cele de la Lascaux și Altamira — probează că și omul preistoric avea astfel de preocupări, pe lîngă latura mistică.

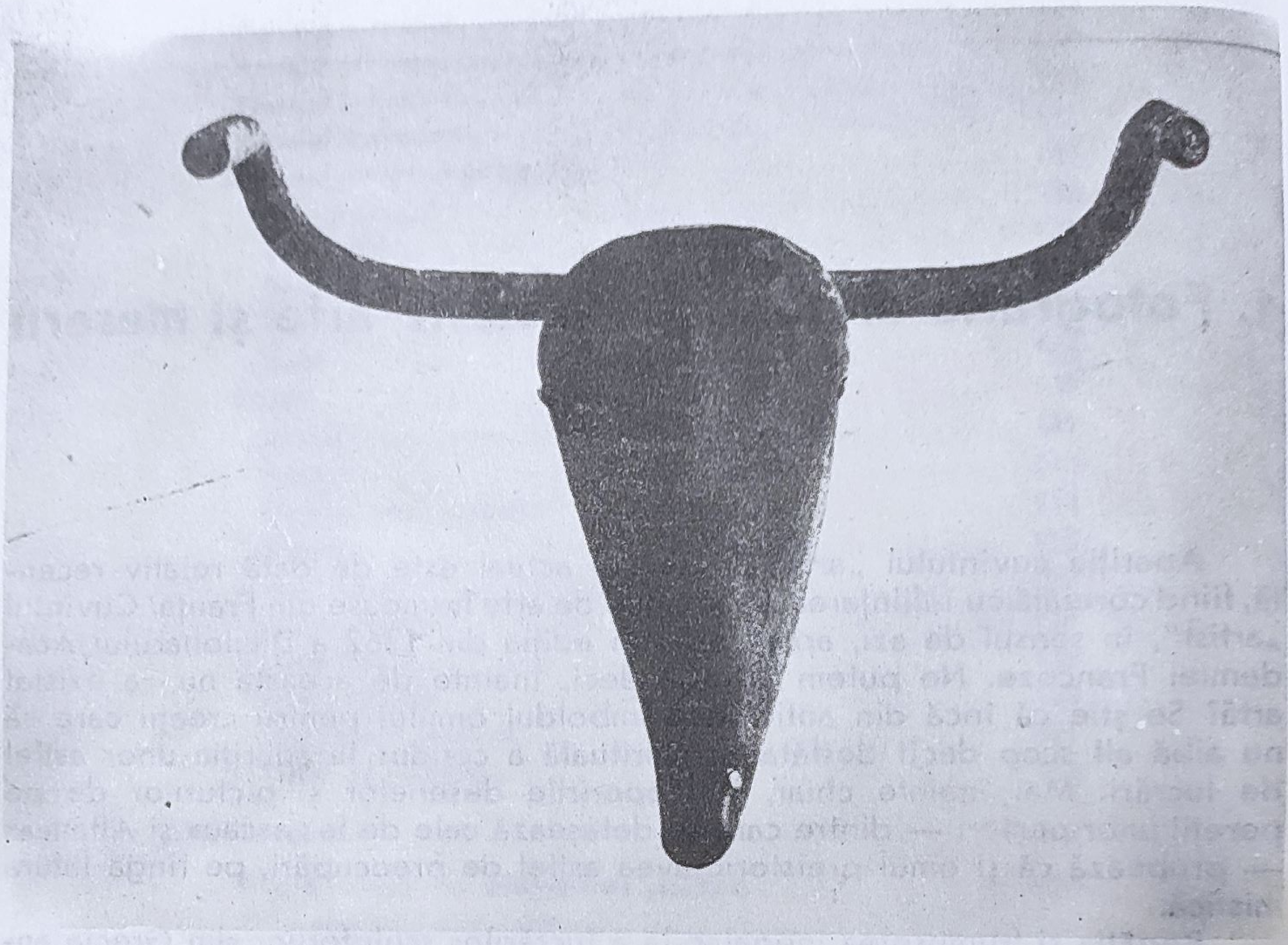
Bogăția și frumusețea inegalabilă a lucrărilor sculptorilor din Grecia antică, ca și ale pictorilor renascentiști dovedesc fără tăgadă că toți maeștrii anteriori apariției cuvîntului artă creau fără inhibiție capodopere.

Am ținut să precizez de la început acest punct de vedere despre artă în general deoarece există încă mulți — unii chiar din rîndurile celor implicați în fotografie — care nu sînt de acord că fotografia poate face parte dintre mijloacele artistice.

Argumentul major este datorat faptului că obținerea fotografiei se bazează pe mijloace pur mecanice. De fapt, premizele sînt greșite, deoarece accesorile tehnice cu care se obține fotografia sînt doar mijloacele — așa cum sînt vopselele sau pensula pentru pictori sau dalta și ciocanul (mai nou ciocanul pneumatic și aparatul de sudură) pentru sculptori.

Etimologic, cuvîntul artă provine de la artist — acesta fiind creatorul de artă. O lucrare de pictură, sculptură sau grafică poate să fie doar un kitch sau nici măcar atît. Se pune problema, deci, nu de a defini ce este arta și ce nu, ci de a defini cine este artist sau nu. Marele Picasso a combinat o șa cu un ghidon de la o bicicletă și a „creat" o operă de artă intitulînd-o „Cap de taur". Dacă piesele de bicicletă (produse de mare serie) ar fi fost atîrnate într-un cui, în aceeași poziție, de către un mecanic într-un atelier, asemănarea cu un schelet de cap bovin ar fi putut cel mult să surprindă sau să amuze și nicidecum să fie considerată operă de artă.

Fără nici o greșeală de fond, în mod asemănător putem extinde definiția operei de artă, ca o creație originală a unui artist, și la domeniul fotogra-



„Bucraniu", autor Pablo Picasso.

fiei, criteriul principal fiind o consecință a modului în care este considerat autorul ei.

Desigur, se poate contraargumenta că, cu ajutorul dotărilor de azi în fotografie, și un foarte puțin inițiat ar putea „prinde" o imagine cu totul deosebită care să fie foarte apreciată — situație imposibilă pentru un pictor sau sculptor care ar pune prima oară mîna pe o pensulă sau daltă. Iată un argument care este într-adevăr valabil, dar astfel de imagini au foarte puține șanse să ajungă cunoscute fără o implicare cît de mică a autorului începător în lumea fotocunoscătorilor. Această „cît de mică" implicare poate fi începutul de drum al unui nou talent, ceea ce echivalează de fapt cu lucrarea de debut a unui nou artist, pictor, sau din alt domeniu.

De altfel, familia artelor este după unii deosebit de extinsă; astfel, Thomas Munro, în lucrarea „Artele și relațiile dintre ele", are o listă conținînd nu mai puțin de 400 îndeletniciri pe care le consideră arte. De cîtăva vreme se conturează un nou fel de manifestare artistică multisenzorială, în care participă mai multe arte: muzică, pictură, dans, fotografie, grafică, sculptură, arte cinetice, în genul creațiilor lui Maurice Béjart. Această manifestare, pe care aș numi-o artă — sinteză, este o ilustrare a ideii că limitele discriminatoare impuse unei activități creatoare de a fi considerată ca artă, sînt operante numai atît timp cît valorile create nu se ridică la un nivel satisfăcător.

În ceea ce privește arta fotografică, problemele nu sînt prea simple, deoarece descoperirea fotografiei este datorată în principal căutărilor pe care le făceau pictorii și graficienii în dorința de a realiza imagini cu detalii cît mai fidele subiectului. De altfel, camera obscură era folosită de către pictori

mult înainte de apariția fotografiei, atît pentru obținerea unor detalii la portrete, cît și pentru „prelucrări„, cum ar fi imaginile anamorfotice.

Apariția fotografiei în buchetul artelor a fost primită inițial cu mare satisfacție de către publicul larg și de către pictori, care aveau în sfîrșit un instrument de lucru cu ajutorul căruia puteau obține în lucrările lor o îmbunătățire semnificativă a redării detaliilor.

Interesul foarte larg față de această invenție a făcut ca numărul celor interesanți în fotograie să crească rapid. Curînd însă, popularitatea în continuă creștere a noii arte a produs o scindare în lumea oamenilor de artă. Au apărut astfel voci care au început să critice acest copil teribil. Motivele, foarte întemeiate de altfel, au fost pierderea clinetelei pictorilor portretiști și faptul că imaginea fotografică se poate obține și de către persoane fără cea mai mică urmă de talent artistic, necesară fiind doar condiția respectării stricte a unei succesiuni de procedee tehnice avînd la bază procese fizico-chimice.

Intruziunea unui mare număr de diletanți fără chemare a făcut ca nivelul lucrărilor fotografice să scadă proporțional cu creșterea numărului de imagini fotografice. Reacția în fața acestei „invazii" a fost promptă și dură. Pe lîngă artiști, o serie de mari intelectuali ai timpului au criticat vehement atît lucrările slabe cît și fotografia în general. Inamicii fotografiei au devenit tot atît de înverșunați pe cît erau de entuziasmați prietenii.

Controversele iscate nu au fost de natură să ducă la progresul tinerei arte, dezvoltarea fotografiei avînd loc cu precădere în domeniul tehnic. Și pentru că primii fotografi au avut o formație de pictori sau gravori, s-a împămîntenit convingerea că o fotografie trebuie să semene cît mai mult cu o pictură. Această convigere era atît de puternică încît constructorii au fost nevoiți să proiecteze obiective care să dea imagini mai puțin tăioase.

Un foarte recent test făcut de prestigioasa publicație Photo Argus (martie 1987) a probat calitatea superioară a imaginii date de obiectivul soft focus Thambar f: 2,2/90 mm, construit de firma Leitz în urmă cu mai mult de jumătate de secol, în comparație cu un obiectiv modern cu f: 2,2/85 mm. Acest test dovedește cît de preocupați erau constructorii de obiective de a realiza obiective cît mai pe gustul cerințelor modei.

În această conjunctură, cortegiul consecințelor în detrimentul fotografiei de calitate a dus la un proces recesiv inhibînd evoluția mesajului artistic cu acest nou mijloc de expresie. Convingerea fotografilor că fotografia trebuie să arate ca o pictură îi determina să încerce redarea subiectului prin aspecte picturale, ceea ce, evident, pictura o putea face mult mai bine. Pe de altă parte, tendințele și curentele care apăreau în pictură erau preluate „la mîna a doua" de către fotografie.

La aceste tare se adaugă și faptul că, din marea masă a noilor veniți în special din interese comerciale, foarte puțini oameni cu o autentică chemare artistică se orientau către practicarea fotografiei ca exprimare creatoare.

Această stare de lucruri a durat o perioadă destul de mare, pînă cînd progresele tehnice au făcut ca fotografia să devină tot mai atractivă pentru cercuri din ce în ce mai deschise. Astfel, deși ca mediu exprimarea fotografică folosea încă foarte mult limbajul pictural, aservirea față de pictură începe să devină tot mai puțin semnificativă. Apar o serie de străluciți fotografi:

Nadar, Carjat, Iulia Cameron, Fenton, Lewis Carroll care au început să exploreze calitățile intrinseci pe care le intuiau în fotografie.

A urmat o perioadă de „trezire", în care fotografia și-a rupt cu dinții cordonul ombilical prin care tînăra artă era legată de pictură.

Cîțiva fotografi, E. Adget, H. Evans, Stieglitz, Steichen, Weston, s-au detașat atît de mult încît lucrările lor au început să atragă atenția, fiind privite din cu totul alt unghi decît ca imitații ieftine și mecanice ale unor „opere" valoroase din domeniile picturii sau graficii. Curînd, acestor pionieri li s-au adăugat și alții, astfel că tot mai mulți și-au dat seama că direcția în care trebuie să meargă fotografia este un drum nou, care diferă de cel al picturii. Această „trezire", urmată de noi căutări estetice, a impulsionat și mai mult cercetările din domeniul tehnic, astfel că, în timp ce pictura se afla într-o perioadă în care „ismele" tot mai numeroase dovedeau căutările pentru ieșirea din impasul în care se găsea evoluția picturii, fotografia a început să se dezvolte rapid din toate punctele de vedere.

S-au clarificat limitele și posibilitățile specifice mediului, renunțîndu-se (în general) la ceea ce era nespecific. În acest sens se poate spune că s-au conturat cîteva direcții în care fotografia și-a găsit o poziție autonomă și stabilă. Aceste direcții sînt orientate spre fotografia documentară, fotografia ca mijloc de expresie și fotografia tehnică și utilitară. Aceste ramuri nu sînt strict delimitate, astfel încît se întrepătrund, mai mult, pot apărea situații în care o fotografie să poată aparține în aceeași măsură celor trei domenii. De exemplu, o fotografie a unui preparat văzut prin microscop este o fotografie tehnică și documentară, dar, în același timp, prin desen și colorit, ea poate avea și remarcabile calități artistice. O fotografie de modă trebuie neapărat să aibă veleități artistice, dar în același timp ea este și un document al vremii.

Evoluția fotografiei nu s-a oprit aici. O dată găsit drumul propriu, oameni de talent și dăruire, Ansel Adams, Dorothea Lange, Henri Cartier Breson au dus dezvoltarea noului gen de artă atît de departe încît unul dintre cele mai noi curente din pictură, „hiperrealismul", are ca bază de plecare una sau mai multe imagini fotografice. De altfel, mulți dintre pictorii de toate felurile nu ezită să uzeze de fotografii ca sursă de inspirație „creatoare" pentru lucrările lor.

Arta fotografică are un statut diferit de celelalte arte. Poziția specială este datorată în principal faptului că, pe lîngă abilitate manuală, fotografului îi sînt necesare multe cunoștințe de natură tehnico-științifică, altfel controlul asupra proceselor și deci progresul nu este posibil. De altfel, marile genii ale artei aveau *profunde* cunoștințe științifice. Leonardo da Vinci, printre multe dintre investițiile sale, avea și una privitoare la un mod original de danturat pile, iar Mihai Eminescu, în prima strofă din poezia „Luceafărul", arată că era la curent cu cele mai noi — pe atunci — teorii despre viteza luminii.

Constructorii de fotoaparate s-au străduit să facă viață ușoară celor care, fiind interesați de fotografie, nu au și abilitatea tehnică necesară manipulării fotoaparatelor. Așa au apărut fotoaparate care pot să facă automat focalizarea imaginii unui subiect care trece prin cadru.

În zilele noastre, extinderea pe care a luat-o fotografia este atît de mare încît nu mai există nici un domeniu în care imaginea fotografică să nu-și justifice prezența. În cosmos s-au realizat fotografii care constituie documente științifice de valoare istorică la nivel planetar. La polul opus, fotografiile făcute la microscop ne-au dezvăluit o lume nouă și nebănuită. Tot cu ajutorul fotografiei a fost posibilă studierea unor fenomene cu o durată de viață mult prea scurtă pentru a fi măcar observată de ochiul omenesc.

În acest fel putem da un sens științific remarcii făcute de Marcel Proust care spunea că nu putem realiza prezentul deoarece se petrece prea rapid și de aceea prezentul poate fi înțeles numai ca trecut umbrit de depărtare.

Aplicațiile documentare și cele tehnice situează domeniul fotografiei în postură de element auxiliar (deși Lennart Nielsen a luat premiul Nobel pentru niște lucrări fotografice). De aceea, numai fotografia ca mijloc de expresie poate avea o poziție de prim solist, acest gen de fotografie putînd să dea măsura întregii capacități creatoare a fotografului.

Posibilitățile fotografiei ca mijloc de expresie sînt atît de variate încît a fost necesară o subîmpărțire specifică numai din acest punct de vedere. Așa au apărut genuri fotografice ca portret, peisaj, eseu, fotojurnalism, deși acesta din urmă poate fi cuprins la fel de bine și în fotografia documentară.

Interesul major al unor cercuri din ce în ce mai largi pentru fotografie va fi de bună seamă în măsură să ducă la un progres major și pe planul propășirii fotografiei ca artă, astfel ca aceasta să fie unanim acceptată. Pînă acolo însă, eu consider că mai este cale lungă. Să nu uităm că pictorii au luptat *secole* pentru a trece pictura din rîndul meșteșugurilor în rîndul artelor.

Recunoașterea și aprecierea deplină și unanimă a artei fotografice depinde în primul rînd de calitatea lucrărilor prezentate. Prin prelucrarea filmelor făcute de fotografii „butonari" — care apasă doar pe butonul declanșatorului — de către laboratoarele de azi care sînt capabile de a *fabrica* mii de poze pe oră, se *produc* anual *milioane* de poze în condiții tehnice acceptabile. Aceste milioane de fotografii sînt departe de exigențele și nivelul pe care trebuie să-l atingă o lucrare de artă.

Fotografia de artă de azi se desfășoară ca un evantai care începe de la genul pictorial pur, cu elemente puține și o încadrare rigidă, în care elementele — potrivit canoanelor — sînt pedant distribuite în punctele „forte" după cele mai clasice reguli ale compoziției. La cealaltă extremă se găsește fotografia experimentală în care, după manipulări care încep de la luarea imaginii și pînă la multiplele posibilități de prelucrare din laborator, se ajunge la imagini de nerecunoscut în comparație cu subiectul original. În aceste condiții, un eventual mesaj inițial este atît de distorsionat încît devine total supresat, fiind posibilă apariția unor noi sensuri.

Între aceste extreme se găsesc celelalte genuri ale fotografiei artistice dintre care se desprinde predilecția naturală a fotografiei spre suprarealism — tendință datorată în mare parte obiectivelor fisheye.

Cu titlu de enumerare vom cita cîteva dintre genurile și domeniile fotografice mai răspîndite în practica fotografiei ca mijloc de expresie: por-

tret, pesiaj (incluzînd imagini aeriene și submarine), fotoreportaj (politic, sportiv, de război, monden etc.), eseu, natură statică, micro- și macrofotografie, fotografie de animale, diason, fotografie conceptuală.

Se pot desprinde deci cîteva calități esențiale și specifice ale fotografiei:

— Imensa variabilitate a posibilităților de exprimare cu ajutorul accesoriilor tehnice: obiective cu focale diferite, finețea redării detaliilor, modul de prezentare (diapozitiv, alb-negru, color, grafică).

Această variabilitate trebuie înțeleasă în sensul că, pentru un anume subiect, putem să ne alegem procedeul cel mai adecvat de abordare. Am ținut să fac această precizare deoarece mulți fotografi aplică fără nici un discernămînt tot felul de proedee tehnice unor subiecte banale, în speranța obținerii unor efecte „artistice".

— Prin autenticitatea modului de a reda un fragment de timp și spațiu, fotografia este extrem de convingătoare, deși posibilitățile de trucaje sînt foarte numeroase. Se poate argumenta că și filmul sau televiziunea au aceste calități, dar acestea dau imagini secvențiale cu desfășurare temporală — ca și muzica — în care receptorul nu ia contact dintr-o dată cu întreaga operă; un stop cadru este încă foarte departe de a rivaliza cu o fotografie de calitate. În plus, atît cinematografia cît și televiziunea sînt greu de prezentat într-o mare varietate tematică simultan. Orice film trebuie să aibă o temă, pe cînd într-o expoziție, cu riscul de a părea eteroclită, putem avea pentru fiecare imagine cîte o temă.

— Larga posibilitate de abordare face din fotografie mijlocul de expresie cel mai accesibil maselor. Această calitate are și un revers al medaliei, deoarece rezultatul practicării fotografiei (în cea mai mare parte) este un produs mai mult sau mai puțin finit, și nu neapărat o operă de artă.

2. Alcătuirea cadrului

Cînd un pictor dorește să picteze un peisaj, își va lua șevaletul și pornind la drum va alege un loc după gustul și inima sa. O dată locul ales, va începe să lucreze eliminînd din peisaj tot ce nu-i place și adăugînd tot ce consideră necesar. Artistul nostru va putea să șteargă sau să schimbe poziția oricărui element din peisajul ales și va putea chiar să-și facă doar o schiță, urmînd să termine lucrarea acasă.

Nimic din toate acestea nu-i sînt permise unui fotograf peisagist. Acesta va trebui să se mulțumească cu alegerea locului și a focalei obiectivului pe care îl consideră potrivit, fără a putea elimina sau adăuga ceva în cadru. Cînd fotografiem, putem spune că „luăm un cadru" sau că „facem un cadru", ambele expresii fiind la fel de răspîndite și acceptate ca fiind corecte. Diferența dintre cele două expresii devine evidentă în special cînd ne gîndim la conținutul imaginii. A orienta fotoaparatul într-o direcție oarecare și a declanșa este mai degrabă „a lua" un cadru.

A face un cadru înseamnă în primul rînd a da o încadrare corespunzătoare subiectului ales. Astfel pusă problema, apar o serie de întrebări pe care trebuie să ni le punem și de al căror răspuns va depinde în cea mai mare măsură calitatea imaginii finale. Orice subiect poate fi înțeles sau observat în mai multe feluri. Pictorului sau graficianului îi este foarte greu, dacă nu imposibil de a reda toate aceste aspecte. Din acest punct de vedere, fotografia are posibilități deosebite în comparație cu alte arte cu prezentare bidimensională.

Fără a desconsidera avantajul pictorului de a avea libertate deplină în a fi selectiv cu subiectele sale, putem afirma că, în bună măsură, și fotografia poate și trebuie să fie selectivă în modul în care se face încadrarea. Această libertate a fotografiei este o armă cu două tăișuri, deoarece fotoaparatul înregistrează toate aspectele subiectului, fotografului fiindu-i mult mai greu dacă nu imposibil de a elimina acele elemente pe care nu le dorește.

Făcînd abstracție de latura tehnică, calitatea unei lucrări depinde în cea mai mare parte de felul în care a fost făcută încadrarea. O nesatisfăcătoare punere în cadru poate fi, în oarecare măsură, corectată la mărit, dar această corecție nu este aplicabilă decît arareori cu rezultate mulțumitoare, fiind doar un paleativ care poate doar să amelioreze și nu să aibă același efect ca o încadrare ce a fost bine făcută cînd s-a luat imaginea.

Dacă încadrarea trebuie să fie făcută pe înălțimea cadrului, pe lățime, mai „strîns" (mai aproape de subiect), în ce parte trebuie (dacă trebuie) să lăsăm un spațiu liber, ce se află în fața și în spatele subiectului, iată numai o parte din întrebările legate de aspectele netehnice la care este necesar să cunoaștem răspunsul înainte de a apăsa pe declanșator.

Să încercăm, așadar, o incursiune în hățișurile pline de capcane ale „aventurii" alcătuirii cadrului. Pentru o mai ușoară abordare, să vedem mai întîi care sînt elementele importante în suprafața imaginii ce a fost încadrată în vizor. Cînd analizăm o imagine, constatăm că în fapt conținutul ei este format dintr-o succesiune de linii și suprafețe avînd contururi mai mult sau mai puțin bine delimitate. Ce e o suprafață este clar pentru toată lumea, mai puțin precis este ceea ce se înțelege prin „linie". Prin definiție, din geometrie, linia este un loc geometric avînd o singură dimensiune (lungimea), dar în lumea artei linia poate fi și o zonă, mai mult sau mai puțin clar delimitată, între două suprafețe de valori tonale sau cromatice diferite. „Linie" poate fi și un stîlp sau un alt obiect avînd o dimensiune mult mai mare decît cealaltă. Importanța liniei este atît de mare încît nu există manual de pictură care să neglijeze sau să ocolească tratarea linilor ca element determinant în structura imaginii.

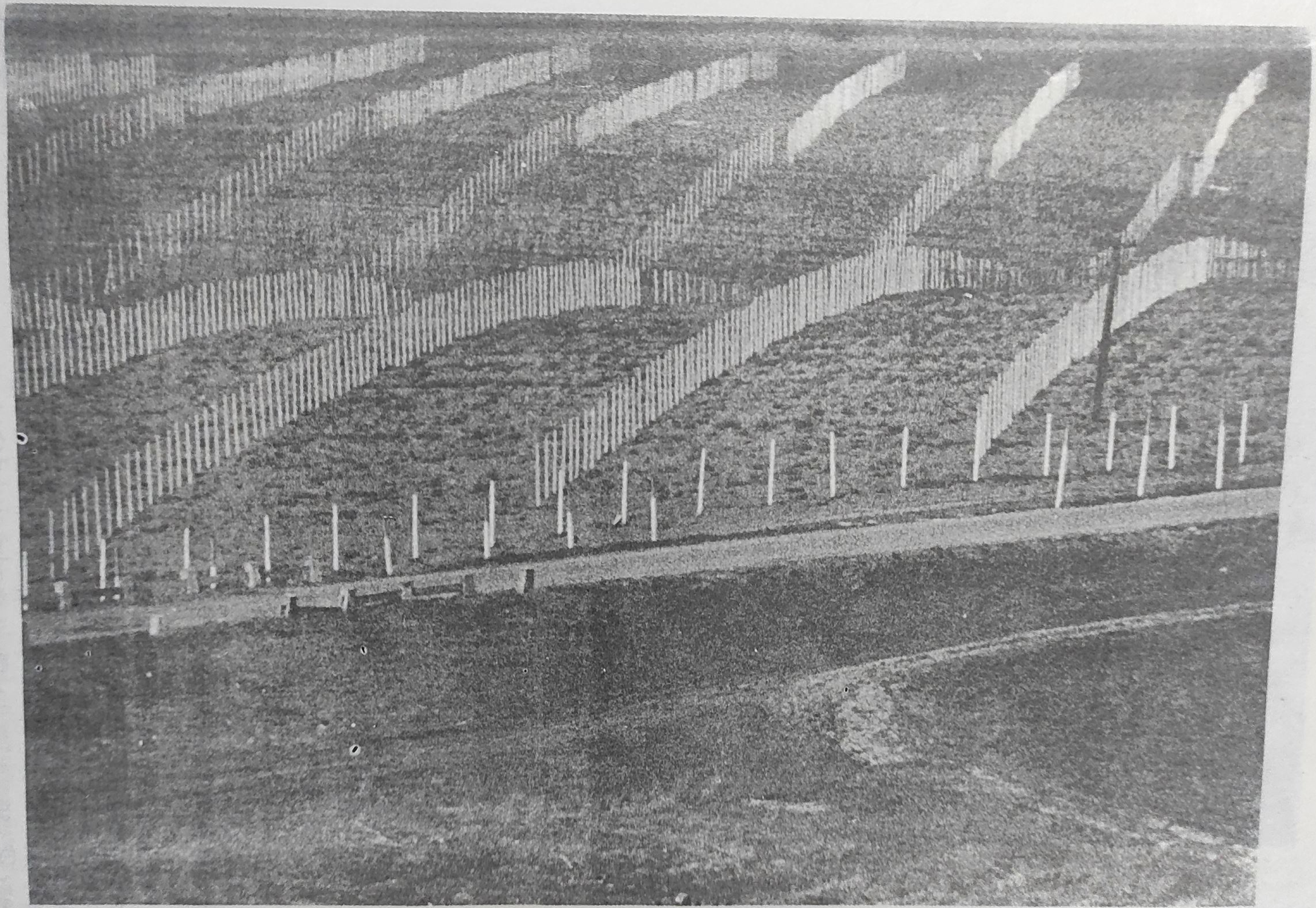
În fotografie, ca și în pictură sau grafică, liniile au în principal două funcții: linia ca element reprezentativ în sine și linia ca element de participare la formarea altor părți ale imaginii. Ca element de sine stătător, linia se poate contura ca atare, poate fi sugerată printr-o traiectorie reală sau imaginară sau ca traseu luminos. Două suprafețe alăturate, de valori tonale diferite sau avînd două culori diferite, pot să constituie o linie în zonele adiacente.

Poziția liniilor și felul în care sînt plasate în cadru este de cea mai mare importanță. Astfel, liniile pot fi grupate în verticale, orizontale sau oblice. Potrivit unor reputați autori, liniile drepte sînt de găsit foarte rar în natură, ele fiind produsul activității omului. Putem totuși să menționăm traiectoriile unor păsări sau ale picăturilor de ploaie, razele de soare, linia orizontului, suprafața lacurilor văzută dintr-un anumit unghi, trestiile sau verticalitatea omului. Elemente care se pot constitui ca linii verticale și orizontale rezultate din activitatea omului sînt mult mai numeroase: muchiile blocurilor, stîlpi, castele de apă, coșuri de fabrici, șosele văzute de la mare distanță, linii ferate, platforme etc.

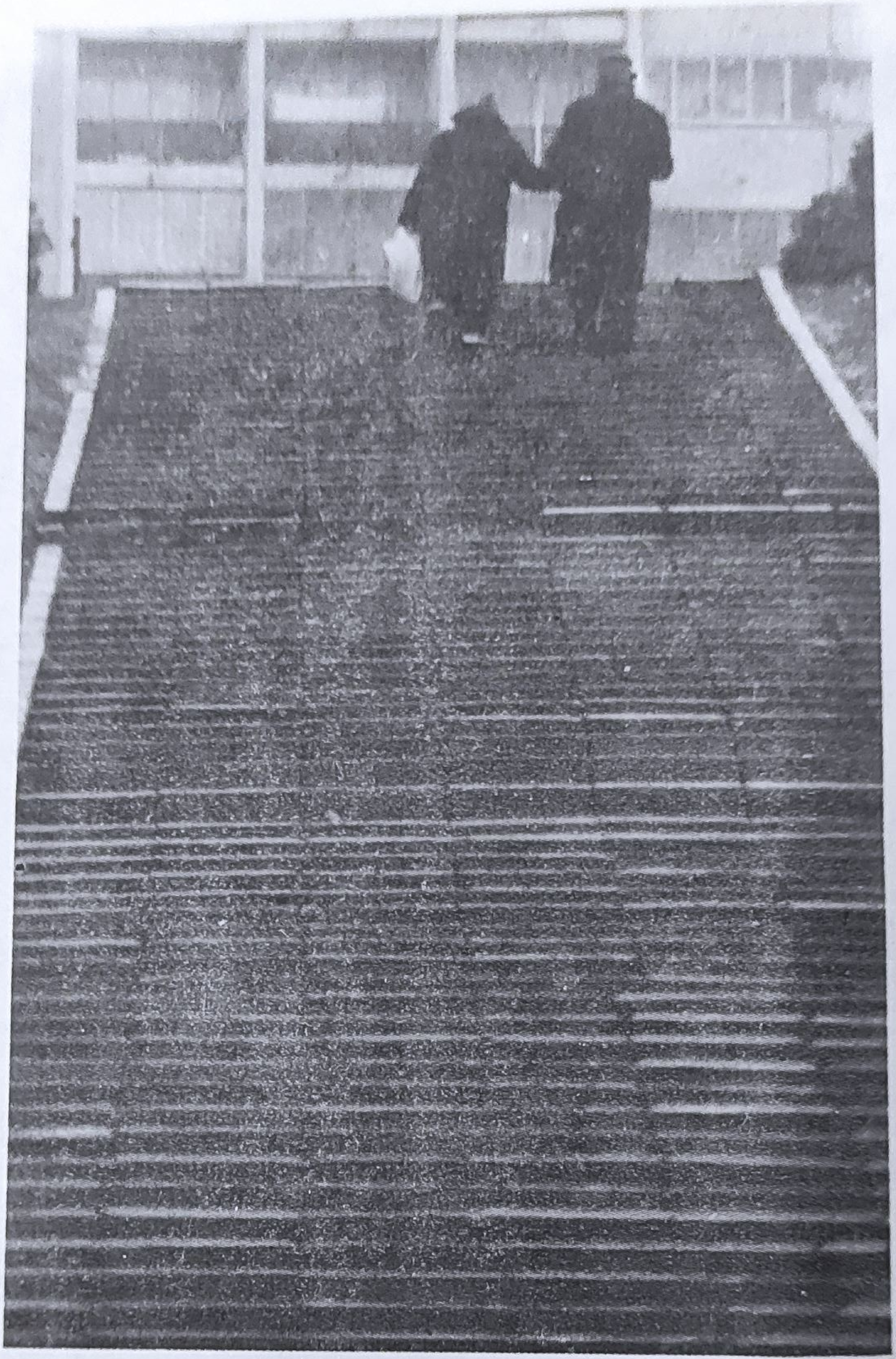
Liniile oblice pot fi considerate ca poziții intermediare între cele verticale și cele orizontale.

Plasarea liniilor verticale în cadrul imaginii va fi făcută cu multă atenție, avîndu-se în vedere ce pot sugera. Dacă, de exemplu, o linie verticală străbate întregul cadru, poate să rezulte o împărțire nedorită a imaginii, cadrul fiind „tăiat" de linia verticală. O astfel de linie plasată la mijlocul cadrului se poate constitui ca axă verticală.

Linile orizontale au un grad de libertate mai larg, ele putînd fi plasate oricum. Mențiuni speciale se referă la linia orizontului, care poate avea o mare putere de semnificație, impunînd prin poziția ei, mai apropiată de latura de sus sau de jos, ori la mijlocul cadrului, cheia generală pentru descifrarea intenției autorului. Și linia orizontală care parcurge întregul cadru



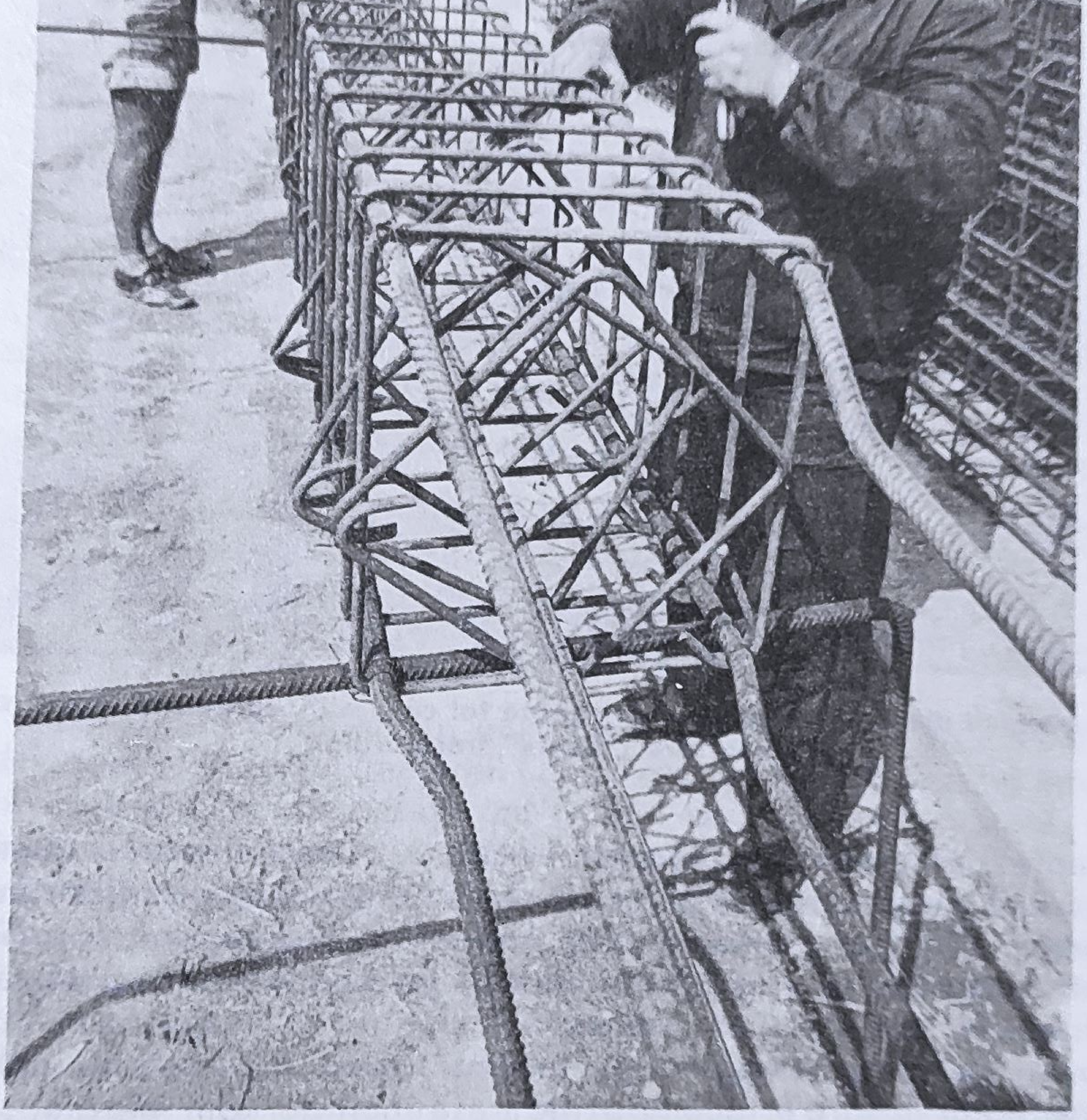
Exemplu de linii cu efect individual și constituite în suprafețe.



Liniile orizontale ale treptelor și verticale ale blocurilor constituie cadrul pe care se proiectează perechea ce urcă.

poate da impresia de axă de simetrie sau să împartă fotografia în două imagini.

În ceea ce privește liniile oblice, prin poziția lor de figură în cădere, sînt elementele cele mai active sau dinamice, în comparație cu verticalele și orizontalele, care sînt considerate statice. După gradul de înclinare, liniile oblice pot fi mai apropiate de linia verticală sau mai aproape de orizontală (exceptînd cazul de la 45°C), semnificația acestor linii diferind de la caz la caz. O ușoară înclinare în raport cu verticala poate să însemne o verticală



Şi geometria dată de fierul beton prelucrat, tot prin efect de linii se manifestă.

strîmbă sau începutul unei dezechilibrări, iar o mică pantă a unei linii față de orizontală poate sugera un ușor urcuș sau tendința de curgere a unui obiect aflat pe o astfel de oblică.

Pentru încadrare, este important de reținut că liniile oblice care taie întregul cadru sînt deosebit de pregnante, astfel că au primit denumiri precise după poziția lor: diagonală principală sau ascendentă care pleacă din colțul din stînga jos pînă în colțul drept de sus și diagonală secundară sau descendentă, cealaltă. Într-o imagine, aceste diagonale pot să dea o notă generală care să întărească sau să slăbească (pînă la anulare) intenția autorului.



Arbuștii ornamentali din această imagine acționează tot ca „linii", conferind ritm și conducînd privirea spre „silueta" trecătorului.

Existența mai multor linii în cadrul aceleiași imagini poate duce la asocierea lor într-o singură figură, situație în care semnificația pozițiilor individuale se pierde, rolul predominant fiind preluat de figura nou formată. Dacă liniile sînt de același fel, repetîndu-se, ele pot genera o suprafață, similar cu rolul hașurilor din desenul tehnic.

Despre linii și combinațiile lor se pot spune încă foarte multe (a se vedea și capitolul despre fotocompoziție), așa încît ne vom mărgini să punem accentul pe cîteva genuri de linii ce au un rol deosebit. Bunăoară, pentru luarea imaginii, este important să se rețină că, în suprafața cadrului, o atenție specială trebuie acordată orizontalelor și verticalelor (recunoscute ca atare), linii care trebuie să fie paralele cu una din laturile cadrului. De asemenea, este de evitat situația în care aceste linii cad exact la mijlocul cadrului, din motivele expuse puțin mai sus. La fel de puțin recomandate sînt liniile oblice constituind diagonale și care încep sau se sfîrșesc exact în colțurile cadrului. Multă grijă trebuie acordată elementelor liniare care în mod tradițional sînt verticale sau orizontale, cum ar fi muchiile clădirilor, stîlpii, linia orizontului.

A doua mare funcție a liniilor este de a mărgini diferitele arii ce pot exista în imagine. Aceste linii, numite linii de contur, sînt rareori puse în

evidență ca atare, ele integrîndu-se în componența suprafeței pe care o măr-
ginesc. Deși se subordonează și aparțin obiectului pe care îl conturează,
prezența sau absența lor modifică esențial conținutul imaginii. Sînt situații
în care liniile de contur au un rol grafic mult mai mare decît însuși obiectul
(sau ființa) căruia îi aparțin.

Spre deosebire de liniile simple, luate ca elememte ale imaginii, liniile de contur de multe ori se pot înlănțui, constituind un traseu complicat care parcurge o bună parte din aria imaginii, imprimînd acesteia o mare expresivitate grafică. Artiștii fotografi știu cît de puternic este efectul liniilor și de aceea, de multe ori, aplică un procedeu fotochimic de obținere a liniilor de contur, obținînd imagini fotografiate deosebit de interesante. Din nefericire, prea de multe ori procedeul este explodat fără discernămînt, astfel că în expoziții se pot vedea astfel de lucrări neavînd nici o valoare emoțională.

Deși, ca arie, ponderea lor este minimă în geometria imaginii, punctele sînt la fel de importante ca și liniile sau suprafețele ce compun imaginea. Prin punct ca valoare grafică se înțelege un element singular de mici dimensiuni ce face o notă contrastantă cu celelalte elemente din jurul său. Dacă fotografiem malul unui rîu pe care se află numai pietriș, imaginea va fi plină de puncte, fără ca acestea să fie acceptate ca atare, deoarece împreună compun o suprafață. Pe o plajă plină cu nisip neted, o singură piatră va atrage imediat atenția.

Printr-un mecanism clar, explicat de psihologie, un punct singular este imediat observat, polarizînd interesul privitorului. Puterea grafică a punctelor este cu atît mai mare cu cît există un contrast vizual mai puternic între elementul punct și restul suprafeței înconjurătoare.

Pot fi acceptate ca punct în imagine orice suprafețe de mici dimensiuni care se detașează de restul imaginii. O arie mai luminoasă sau mai întunecoasă, ori diferit colorată în comparație cu fondul pe care este plasată, cum ar fi un reflex de lumină sau o altă sursă luminoasă, o minge de tenis pe fondul cîmpului format de zgura roșie sau iarbă, se relevă cu ușurință și atrag imediat atenția. O poziție specială în constelația punctelor importante o are soarele. Pe cît de mare este pregnanța punctului ca factor pozitiv în arhitectura imaginii, pe atît de importante sînt efectele negative ale unor puncte prost plasate. Spre pildă, orice punct situat tangent la marginea cadrului va impresiona neplăcut de cele mai multe ori. La fel și micile arii (acceptate tot ca niște puncte) ce sînt tăiate de cadru. Dacă aceste puncte sînt zone luminoase pe fond întunecat, vor face impresie de rosături ale suprafeței cadrului; iar punctele întunecoase pe fond deschis vor putea fi confundate cu pete de murdărie. Gruparea mai multor puncte într-o arie restrînsă poate avea ca efect (ca și la linii) observarea lor ca un tot, constituit într-o linie sau suprafață.

Alături de linii și puncte, componența imaginii cuprinde și suprafețe ce sînt percepute ca atare. Aceste suprafețe reprezintă de cele mai multe ori imagini ale obiectelor și ale cîmpului cuprins în unghiul obiectivului. O suprafață oarecare este observată ca unitate distinctă dacă posedă cel puțin o caracteristică specifică ce o deosebește de alte arii din același mediu.

În cîmpul subiectului, suprafețele obiectelor care sînt observate în vizorul fotoaparatului pot să difere între ele prin foarte multe aspecte: poziție, contur,

formă, dimensiune, valoarea iluminării, culoare, strălucire. În imagine, aceste caracteristici se schimbă și se reduc semnificativ. De cele mai multe ori formele suprafețelor se compun reducîndu-se la o arie plană la care se menține asemenea doar conturul protecției obiectului. O sferă este văzută ca un cerc ce reprezintă proiecția ei, conturul unui poliedru este proiectat în cadru ca un poligon etc.

Această reducere la un singur plan a unui obiect tridimensional comportă o mare dificultate în apreciere și face foarte dificilă viața fotografilor începători, ba chiar și fotografi ce au trecut de mult de acest stagiu au scăpări în aprecierea corectă a valorilor cromatice sau tonale și abia după developarea filmului (uneori chiar după ce au făcut mărirea pe hîrtie) „descoperă" erorile și scăpările în apreciere.

Pentru a minimiza neajunsurile decurgînd din lipsa de experiență în aprecierea felului în care se reduce cea de-a treia dimensiune la o singură suprafață, sugerăm exerciții de analiză a cîmpului imaginii. Se va urmări în special modul în care sînt redate variațiile de iluminare sau culoare ale diferitelor arii din cadru. Analiza este mai dificilă la fotogralia în alb-negru deoarece la acest gen de fotografie, în cadrul analizei culorilor, trebuie făcută conversia lor în tonuri de gri. Pentru aceasta, unii autori recomandă privirea subiectului printr-un filtru verde sau brun (mai bine aplicat pe foto-aparat) pentru anihilarea culorilor. Personal, nu consider satisfăcătoare această metodă, deoarece filtrul, ca orice filtru, va favoriza redarea culorilor de aceeași nuanță și va atenua culorile complemantare lui. Acest comportament diferă substanțial de sensibilitatea cromatică a peliculei alb-negru (a se revedea vol. I pag. 82 și cercul culorilor). Delimitarea mai netă a obiectelor avînd culori care pe film vor apărea în aceeași nuanțe de gri se face cu ajutorul filtrelor, aducîndu-ne aminte de proprietățile culorii complementare.

La fotografia color se elimină astfel de dificultăți, dar apar alte probleme legate de modul în care vor fi redate culorile. Capcana rezidă în obișnuința noastră și în părerile preconcepute de a „ști" cum arată culoarea obiectelor: frunzele sînt verzi, iarba de asemenea, roșiile sînt roșii, un autoturism roșu este roșu. Același autoturism roșu, cînd va trece (noaptea) pe lîngă un stîlp avînd bec cu vapori de sodiu, va fi văzut gălbui, iar dacă becul este cu vapori de mercur, culoarea roșie va apărea ternă și cu reflexe ușor verzui. Automobilul nostru în lumina zilei pe un cer senin va avea reflexe albăstrii, iar în lumina soarelui de apus va apărea mai roșu decît este în realitate.

Exercițiile noastre pentru a dobîndi experiență în aprecierea felului în care sînt redate în plan obiectele din cîmpul subiectului vor putea fi considerate terminate cînd imaginea din cadrul expus ne va oferi după prelucrare surprize cît mai puține.

Liniile, punctele și suprafețele din imagine reprezintă echivalentul într-un singur plan al unor elemente din cîmpul subiectului, cu o distribuție spațială ce începe din vecinătatea noastră și se poate continua pînă la distanțe foarte mari — considerate la infinit din punct de vedere fotografic. Dispersia acestor elemente în planul obiect ne obligă să cunoaștem un fel de cod

de sugerare a adîncimii, cod pe care se bazează alcătuirea cadrului. Senzația de adîncime într-o imagine plană este obținută în principal de efectul de perspectivă. La acest efect se adaugă și raționamente bazate pe bun simț și experiență personală, din care deducem că un pom este mai aproape de noi decît o casă dacă pomul se interpune în traiectoria vizuală cînd privim spre casă.

Dificultatea percepției adîncimii într-o imagine plană se datorește faptului că aceasta este o reprezentare convențională. Studiile făcute pe indivizi care nu au fost familiarizați cu acest fel de percepție au relevat că ei nu au putut recunoaște conținutul unor fotografii în care erau reprezentate obiecte uzuale din lumea lor. Pictorii au fost și sînt mereu preocupați de a găsi modalități cît mai adecvate pentru a reda adîncimea. Fiecare nou procedeu de redare a adîncimii a fost subiectul unor vii controverse cînd a fost aplicat pentru prima oară. Astfel, folosirea unor tonuri mai reci pentru obiecte considerate mai depărtate, desenul în perspectivă cu punct sau puncte de fugă, redarea cu dimensiuni mai mici a obiectelor mai depărtate sau suprapunerea parțială, sînt metode care au avut de suportat vehemente opoziții cînd au apărut, iar astăzi fac parte din arsenalul uzual al pictorilor, pentru redarea celei de-a treia dimensiuni, adică a profunzimii din cîmpul subiectului.

Artistul fotograf este, aparent, scutit de a-și bate capul cu procedeul cu care trebuie să redea adîncimea în imagine. S-ar putea deduce că, neavînd posibilitatea să intervină în cadrul imaginii, nu are decît să apese pe declanșator. Se poate presupune că fotoaparatul face această treabă de unul singur și în mod automat. Departe de a fi aceasta, situația fotografului este cu totul opusă, deoarece fotografia posedă mijloace specifice de a reda și controla adîncimea.

Dintre acestea, menționăm diafragma, distanța focală a obiectivului folosit, filtrele și felul în care este făcută încadrarea.

Din punctul de vedere al adîncimii cîmpului în cadrul imaginii, se disting trei plane de profunzime. Cel mai aproape de fotoaparat este prim planul, urmează planul principal și planul fundalului sau, pe scurt, fundalul.

Dacă ar fi să comparăm prim planul cu părți similare din alte genuri de manifestări artistice, cea mai potrivită comparație ar fi cu uvertura unei opere muzicale.

Prim planul este format din imagini ale unor elemente situate în partea cea mai apropiată de fotoaparat, care au fost prinse în cadrul imaginii. Rolul prim planului este de a introduce și ghida privitorul către partea principală a imaginii, adică subiectul. De multe ori, prim planul are și rolul de a sugera sau crea, prin diferite detalii, ambianța în care se află subiectul. Un portret al unui muncitor avînd o mască și un aparat de sudură în prim plan ne face să ne gîndim și să deducem că acel muncitor este un sudor.

Uneori, prim planul poate să conțină părți sau o parte din subiect; pot exista chiar imagini în care întregul subiect să fie situat în prim plan. Dacă dorim să avem o imagine cu marea și o porțiune de plajă și ne alegem ca punct de fotografiere chiar locul de unde se sfîrșește apa, vom avea un prim plan conținînd elemente ale subiectului.

De multe ori, un prim plan prea bogat poate dobîndi o importanță mai mare ca a planului principal, putînd să abată atenția de la subiect. În astfel de situații, prim planul poate să abată atenția de la diferite greșeli de încadrare, dar poate să le și pună în evidență. Ponderea prim planului în economia suprafeței cadrului poate varia în limite foarte largi, de la zero, adică o imagine fără prim plan sau în care prim planul se confundă cu planul principal sau chiar cu fundalul (de exemplu, un peisaj conținînd un lanț muntos fotografiat de la mare distanță) și pînă la ocuparea de către prim plan a întregului cadru, de pildă un decupaj foarte strîns al unui portret.

Raportul ce se creează între prim planul și celelalte părți ale imaginii este hotărît de către distanța focală, a obiectivului folosit. Cu cît mai mică este focala, cu atît devine mai pregnantă prezența prim planului (dacă acesta există), în raport cu celelalte plane.

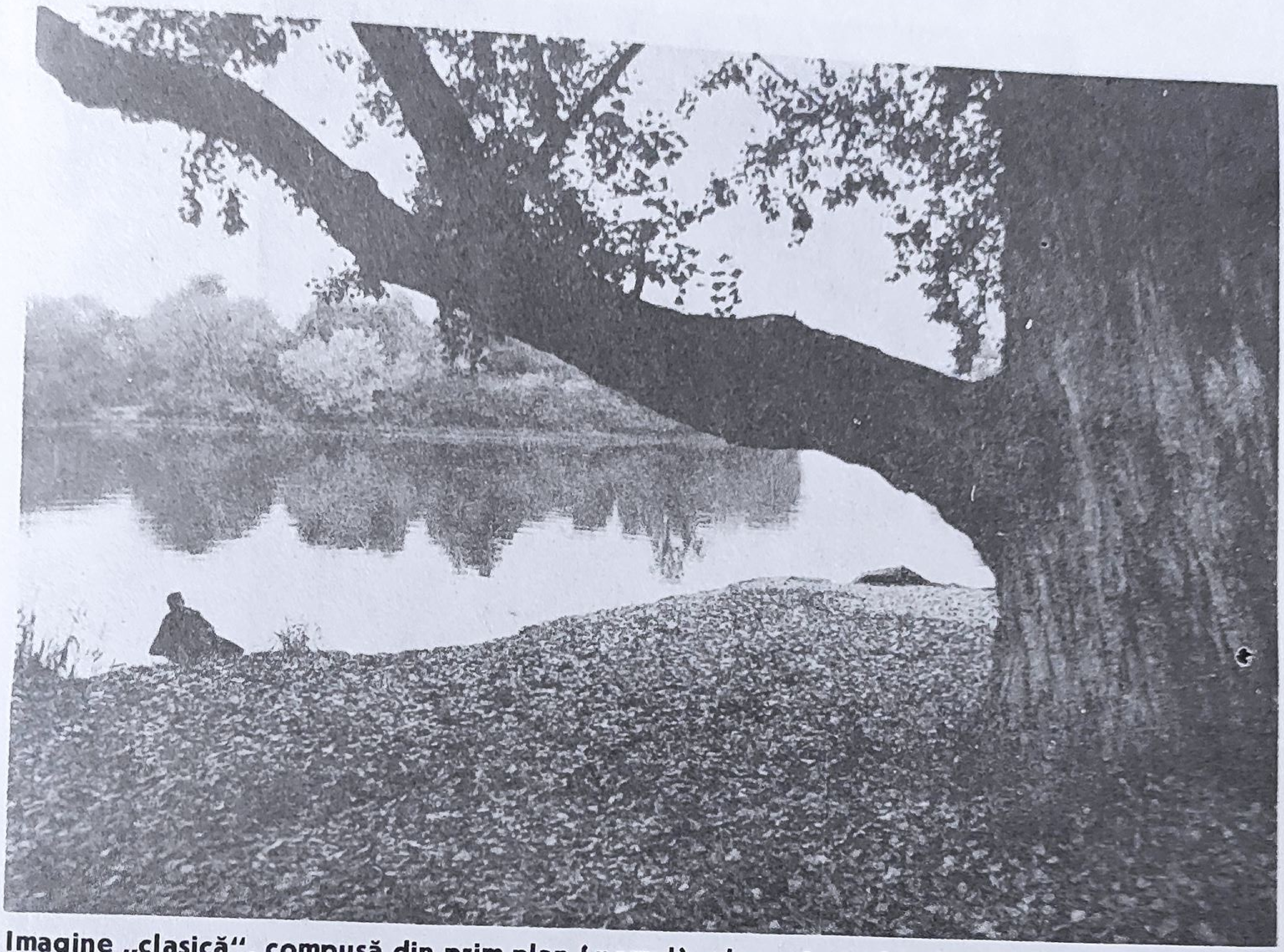
Ca orice element cu mare forță de sugestie, și prim planul este pîndit de pericolul șabloanelor. La fel ca unele genuri de subiecte care au fost „preluate în masă" deoarece au avut mare succes într-o anume perioadă, și prim planul de un anume tip a avut perioadele sale de vogă. Dintre cele mai comune, amintim: cîteva frunze (de cele mai multe ori galben-roșcate), cîteva persoane în plină expunere sau numai siluete privind către un peisaj (montan, marin, lacustru), o balustradă sau chenarul unei ferestre, flori etc., toate aceste copieri ilustrînd în principal „originalitatea" și „imaginația" autorilor respectivi. Tot prim planuri de un „elevat bun gust" sînt și acele măști opace lăsînd liber doar un spațiu în formă de orificiu pentru cheie de ușă, binoclu sau altele similare, la fel de inspirate și pline de fantezie creatoare. De altfel, mulți au căzut victimă reclamelor unor firme (chiar celebre) care au gata fabricate astfel de măști.

Neacordarea unei atenții corespunzătoare și tratarea cu superficialitate a intoducerii în imagine a prim planului poate duce la situația cea mai puțin plăcută cînd prim planul este atît de nepotrivit încît intră în contradicție cu subiectul și cu intenția artistului.

Un prim plan bine armonizat cu subiectul poate fi precumpănitor în impresia pe care o produce întreaga lucrare. Totuși importanța cea mai mare are desigur planul principal, care este determinat de prezența subiectului. Planul principal poate să coincidă atît cu prim planul cît și cu fundalul, după poziția pe care o are subiectul. Fără a neglija sau subestima celelalte plane, prin conținutul său, planul principal trebuie să solicite din partea fotografului o atenție corespunzătoare. Deoarece focalizarea se face pe subiect și în acest fel este captată atenția privitorului către planul principal, se justifică opinia că de felul în care se rezolvă redarea acestui plan depinde întreaga calitate a lucrării.

Obișnuit, planul principal conține puține elemente, el fiind destinat numai subiectului. Cînd subiectul este alcătuit din mai multe părți, acestea trebuie să se constitue în cea mai mare măsură în planul principal. Aceste părți pot să aibă o repartizare variată și atunci, în mod evident, planul principal se extinde astfel încît să cuprindă aceste elemente.

Nu trebuie să se înțeleagă că planul principal trebuie să fie neapărat un plan în sens geometric. Elementele subiectului pot fi legate prin conexiuni



Imagine „clasică", compusă din prim plan (pomul), plan principal (silueta pescarului) și fundal (pădurea și reflexul ei în lac).

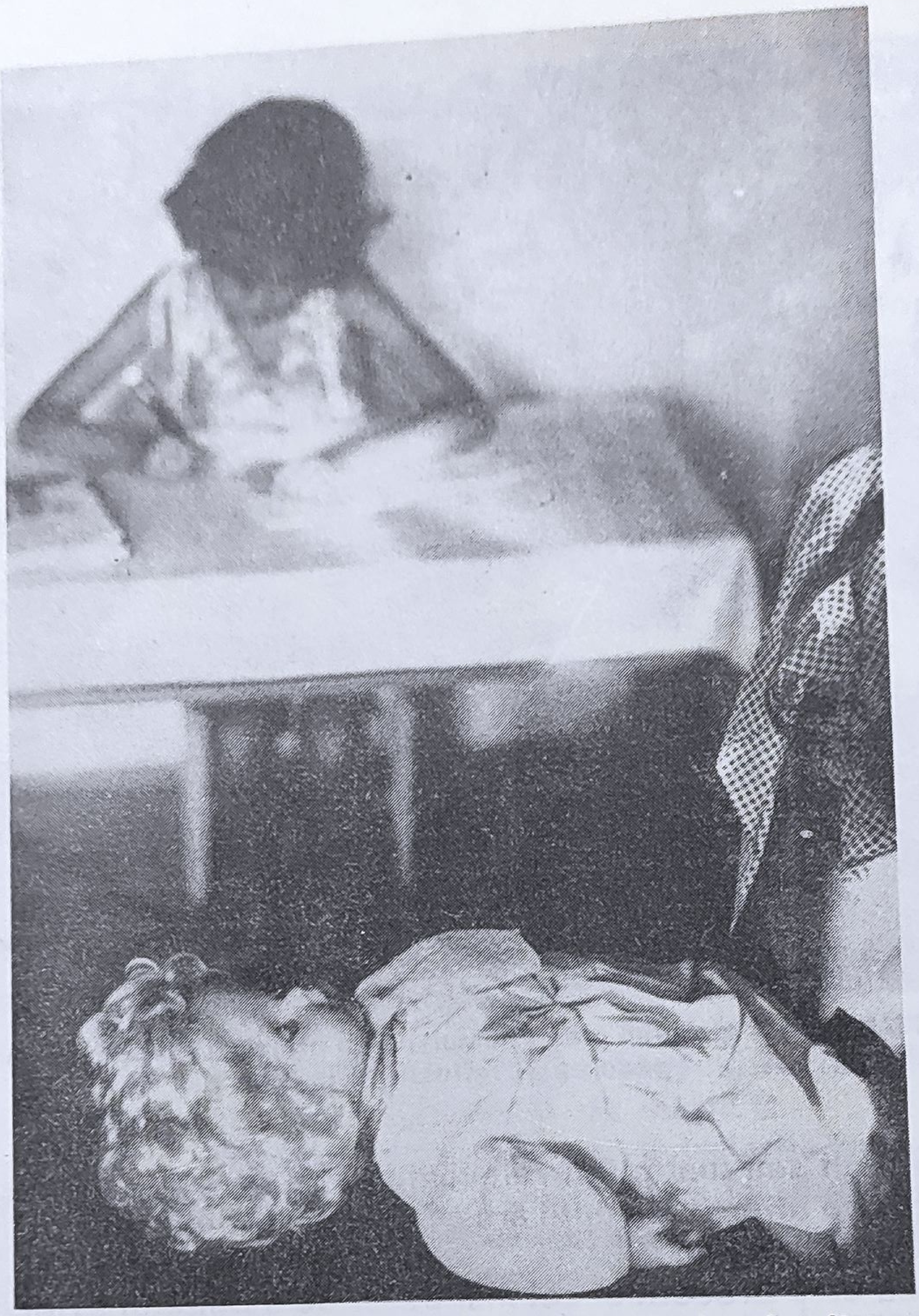
simbolice mai mult sau mai puțin relevante la prima privire. Aceste elemente constituie centre de interes ale unei arii ce este proiectată pe suprafața cadrului, devenind planul principal.

Focalizarea este procedeul cel mai uzual de a pune în evidență subiectul și deci planul principal, care coincide astfel cu planul de focalizare, deși pot exista situații în care subiectul este redat în mod intenționat în afara planului de focalizare. Poziția obișnuită a planului principal, este între prim plan și fundal. Totuși, la majoritatea portretelor de studio, planul principal este prin specificul genului și prim plan. „Capătul celălalt" al profunzimii (fundalul) poate fi de asemenea o poziție a planului principal. Lîngă exemplul anterior cu lanțurile muntoase, alăturăm o imagine avînd ca subiect norii sau un stol de păsări în zbor.

Am ajuns astfel și la cel mai depărtat de fotoaparat dintre planele din adîncimea cîmpului imaginii.

Importanța fundalului este cel mai adesea neglijată, deoarece majoritatea fotografilor își concentrează atenția asupra planului principal, și eventual, asupra obiectelor din prim plan, care îi „deranjează" în observarea subiectului. Mulți dintre fotografi nu-și dau seama de interacțiunea dintre subiect și fundal nici după ce au sub priviri lucrarea finală, adică fotografia.

Importanța fundalului crește cu micșorarea distanței dintre fotoaparat și fundal. Mai complexă și mai puțin explicită este dependența fundalului de



Exemplu de imagine în care subiectul este neclar, focalizarea fiind făcută pe păpușa aflată în prim plan, cele două planuri avînd ca element de legătură uniformă în pătrățele care ne sugerează că a început școala și păpușa a trecut într-un plan mai îndepărtat.

distanța focală a obiectivului folosit. Un teleobiectiv apropie fundalul comprimînd planurile, dar îl face mai puțin pregnant, prin neclaritatea și unghiul mic sub care este văzut. Un obiectiv superangular va reda mult mai clar și porțiuni mult mai largi din fundal, dar elementele aparținînd acestui plan vor fi redate la o scară mult mai mică.

Fundalul își datorează importanța faptului că pe el se proiectează subiectul. Din acest motiv, în imaginea finală, vom regăsi în același plan atît subiectul cît și elementele care fac parte din fundal (eventual și pe cele din prim plan, dacă acesta există). Dacă prim planul (și chiar planul principal) poate lipsi sau se poate confunda, fundalul nu lipsește din nici o imagine, deoarece subiectul trebuie să se proiecteze pe ceva, chiar dacă uneori fundalul este incolor sau (la fotografia alb-negru) este format



Un alt exemplu în care ușoara defocalizare a celor două siluete le scoate și mai mult în evidență.

dintr-un cîmp gri uniform. Astfel de tipuri de fundal se găsesc adesea la portretele de studio, deși la acest gen de portrete fundalul este iluminat neuniform, pentru a crea un efect de adîncime și detașare a subiectului. Mai mult decît prim planul, fundalul poate fi natural sau confecționat. Cele mai variate genuri de fundal natural se găsesc la peisaje: cerul cu sau fără nori, păduri, culturi de cereale, clădiri sau alte construcții sînt tot atîtea fonduri pe care poate să apară proiectat subiectul.

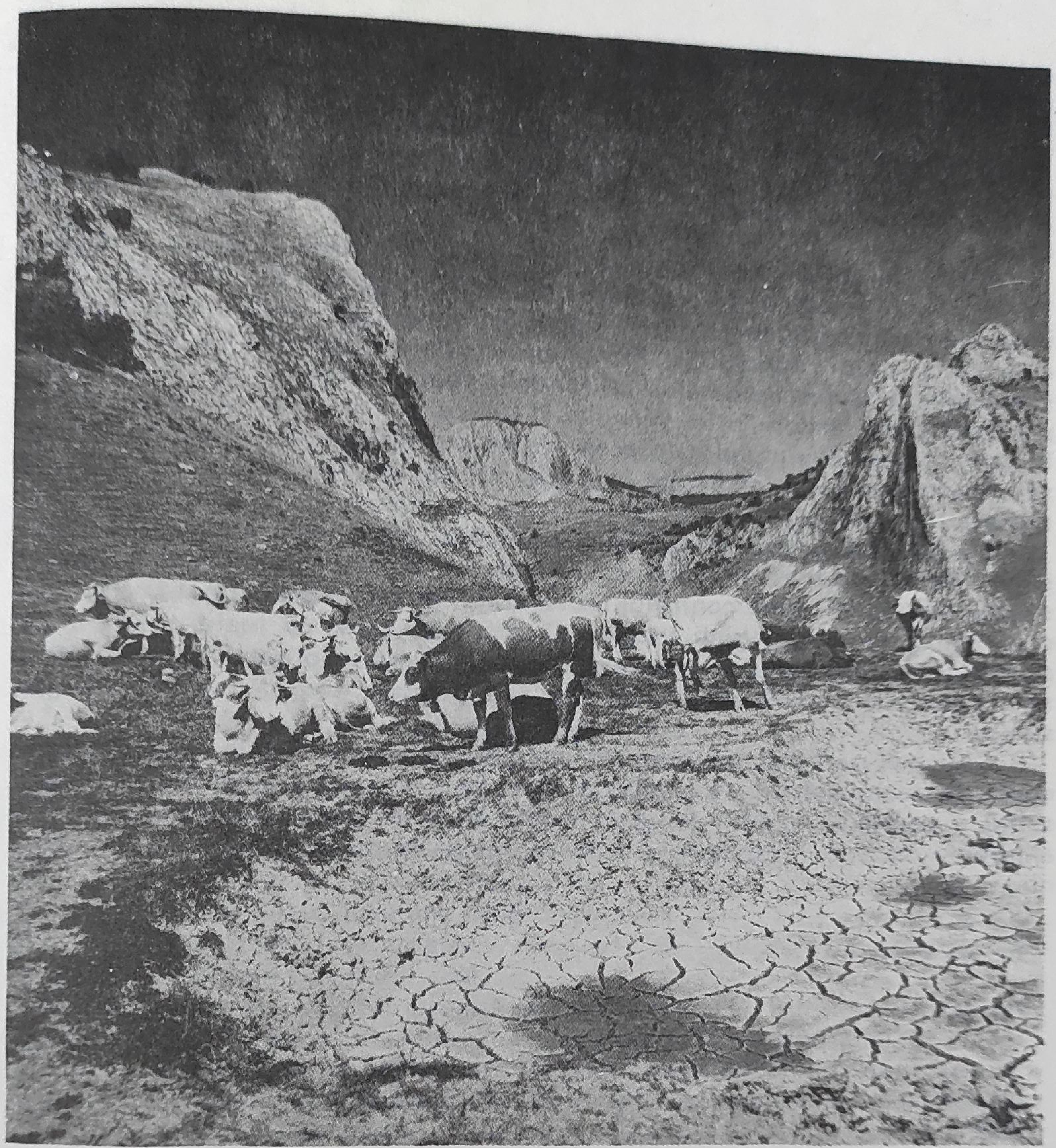
Fundalul artificial ține mai mult de fotografia profesională din marile studiouri, unde este necesar ca o temă dată să fie susținută și rezolvată cît mai convingător. Aceste tipuri de fundale își găsesc justificarea în fotografia de reclamă și cea tehnică.

Ca și prim planul, fundal poate să întărească, să minimalizeze sau să contrazică conținutul subiectului. Chiar și fără astfel de efecte, se poate în-



Imagine conținînd aceleași elemente și în care aparent avem același subiect, cireada. Numai că intenția autorului este alta în fotografia 7 B — cireada face parte din decor, subiectul fiind un peisaj de munte, cireada nefiind altceva decît un element de comparație...

tîmpla ca unele părți ale fundamentului să nu fie potrivite cu subiectul sau cu porțiuni ale acestuia. Un grup de copii din capetele cărora răsar niște flori aflate în fundal, ori un tablou ce pare că se sprijină pe capul unei persoane căreia i se face portretul într-un interior sînt dintre cele mai comune erori legate de folosirea fundalului. Similar, prim planul și fundalul pot avea o acțiune de anihilare a subiectului, trădînd intenția artistului. Aceste tipuri de fundal reacționează în acest fel în special cînd comitem erori de măsurare a expunerii (erori datorate, uneori, fotoaparatelor cu expunere automată). De exemplu, dacă dorim să fotografiem o persoană pe fondul unui lac, în



În imaginea 7 C, deși, se văd mai clar vîrfurile muntoase, subiectul este viața aspră de la munte, sugerată de balta secată din prim plan.

anumite condiții, lacul poate avea o luminozitate mult mai mare decît subiectul, astfel că măsurarea prin orientarea exponometrului către persoană (și implicit către lac) va da o expunere medie corectă pentru fond, nu pentru subiect. Este posibil ca o astfel de imagine să corespundă din punct de vedere tehnic și artistic, dar ea nu va reflecta intenția autorului, deoarece persoana fotografiată va apărea doar ca siluetă. La polul opus sînt situațiile cînd dorim ca fundalul să fie redat clar, dar acesta apare estompat. Este cazul tipic al peisajelor, în care fundalul este la mare distanță și în care voalul atmosferic produce o difuzie nedorită. Pentru astfel de situații, vom încerca o remediere

prin folosirea unui filtru portocaliu sau de polarizare, dacă fotografiem cu pelicula alb-negru, sau un filtru sky-light ori de polarizare la peliculă color.

Exemplele de mai sus sînt numai două dintre situațiile a căror diversitate este fără de sfîrșit. Fiecare situație poate fi considerată un caz particular a cărui rezolvare depinde de calitatea fotografului și a echipamentului folosit.

Cele trei plane reacționează între ele prin faptul că se suprapun într-o singură imagine. Interacțiunea decurge în sensul de observare a subiectului dinspre fotoaparat. *Prim planul acționează* atît asupra planului principal cît și asupra fundalului. *Planul principal reacționează* cu prim planul și acționează asupra fundalului, iar fundalul reacționează atît asupra planului principal cît și asupra prim planului. Este ca și cum s-ar purta un dialog în care ordinea cuvîntului este aceea în sensul privirii. Acest dialog trebuie să se armonizeze și să fie în concordanță cu intenția autorului vizavi de subiect.

De fapt, împărțirea imaginii în aceste trei plane este abruptă, grosieră și arbitrară, scopul acestei divizări este de a-l ajuta pe fotograful începător să stăpînească mai bine controlul încadrării. Fotograful preocupat de redarea corespunzătoare a imaginii trebuie să conștientizeze că toate aceste părți se compun într-o imagine care este suportul lucrării fotografice, ce trebuie să corespundă pînă la detaliu cu viziunea pe care a avut-o artistul despre subiect.

Cele trei părți componente ale imaginii nu trebuie înțelese ca niște decoruri de teatru între care nu se găsește nimic. Trecerea între plane se face subtil și continuu, iar fotograful se poate ajuta de această împărțire pentru atingerea scopului principal și anume acele de a stăpîni cadrajul imaginii.

3. Încadrarea

Segmentările și parcelările discutate mai sus permit o analiză a elementelor din care este alcătuit cadrul astfel ca să putem face o încadrare în mod optim. Acest proces de distilare a elementelor din imagine trebuie să ne conducă la obținerea în final a unei lucrări unitare în care să nu existe nici un factor discordant.

În arta fotografică, demersul creator nu se poate limita la alegerea subiectului. Actul creației continuă cu încadrarea, care va permite în final materializarea lucrării; așa cum și-a imaginat-o artistul a cărui viziune trebuie să preceadă orice acțiune materială de înregistrare pe film.

Alegerea subiectului o dată încheiată, urmează o succesiune de considerente legate de găsirea modului optim de încadrare. Dintre acestea, primul trebuie să fie stabilirea bazei cadrului. Din acest punct de vedere, opțiunile nu sînt largi, nu avem de ales decît între un cadru cu baza pe latura lungă, adică „pe lat", sau unul avînd ca bază latura scurtă, adică „pe înalt". Cei cu fantezie multă pot să se gîndească și la o încadrare pe diagonală, dar cum modul de a așeza o imagine dreptunghiulară pe un colț este mai puțin folosit, rămîne ca artistul ce va alege acest gen de încadrare să dovedească viabilitatea și valoarea opțiunii sale.

Alegerea bazei cadrului (treabă de care cei care lucrează pe format pătrat sînt scutiți) este o chestiune simplă dacă știm cu siguranță în ce fel dorim să scoatem în evidență anume trăsături ale subiectului. Ar părea că în cazul subiectelor cu o dimensiune mult mai mare decît cealaltă nici nu avem de ales. Un peisaj marin „cere" o încadrare pe lat, iar un bloc turn un cadru pe latura îngustă ca bază. Totuși, chiar în aceste exemple, să le spunem tipice, dacă dorim să cuprindem pentru imaginea marină și o alcătuire impresionantă de nori sau un stol de pescăruși, probabil că latura scurtă a cadrului va fi mai bine aleasă ca bază. Cadrul conținînd blocul turn se va potrivi mai bine pe lat dacă dorim să scoatem în evidență suplețea și diferența de înălțime a turnului în comparație cu șirul celorlalte blocuri din vecinătate.

Un alt moment important în efectuarea încadrării este alegerea locului de unde vom fotografia. Punctul de relevare* este o opțiune dintre cele mai

---

* Am preferat acest termen deoarece expresia cea mai potrivită ca terminologie, „punct de vedere", are în limba română conotații mult mai largi.

personale, deoarece același subiect poate fi redat identic de către mai mulți fotografi care nimeresc același loc de fotografiere și folosesc același echipament. Așa cum arăta Reimd Gareis într-o conferință ținută la Asociația Artiștilor Fotografi, organizatorii de călătorii fotografice din Statele Unite marchează punctele optime de unde se poate fotografia pentru a se obține imaginea cea mai fotogenică pentru un anume subiect. În acest mod, ne lămurește R. Gareis, turistul este scutit să-și mai bată capul cu alegerea unui unghi de vedere mai personal. Un astfel de turist se va întoarce acasă cu o imagine luată din cel mai favorabil unghi. Ca revers al medaliei, turiștii (pe care mi-i imaginez stînd la coadă pentru poziția cea mai bună) se vor întoarce acasă cu imagini, să zicem, corecte, dar toți vor avea aceeași imagine, pe care mai bine și-o pot cumpăra ca ilustrată. Această opțiune are și o altă fațetă, deoarece nu rezultă de nicăieri că discutatul punct de fotografiere nu a fost ales avîndu-se în vedere și alte criterii: siguranță, comoditate, timp, fiind un optim pentru raportul performanță-preț. Din acest exemplu nu trebuie să rămînem nici cu convingerea că este necesar să fim originali cu orice preț.

PUNCTUL DE RELEVARE

Punctul de relevare, (care stabilește și raporturile de perspectivă) poate să difere și după înălțimea sa în raport cu subiectul (a se vedea vol. 1, pag. 107). Punerea în evidență a imaginii depinde apoi de distanța focală a obiectivului folosit, care, o dată ales, ne permite să ne dedicăm controlului încadrării.

Distanța focală modifică semnificativ raportul dintre subiect și elementele din fața sau din spatele său. De asemenea, vom reaminti că pentru aceeași distanță dintre fotoaparat și subiect, un obiectiv superangular, pe lîngă faptul că cuprinde o arie foarte mare, are și un efect de mărire a raportului dintre dimensiunile subiectului și cele ale mediului înconjurător cuprins în cadru. Vizat cu un teleobiectiv, același subiect va ocupa un spațiu mult mai mare din cadru, micșorîndu-se raportul dintre suprafața ocupată de subiect și mediul înconjurător. Trecînd și de această dificilă etapă, rămîne să rezolvăm unul dintre cele mai decisive demersuri legate de actul creator și anume unde trebuie situat subiectul în planul cadrului.

Privind prin vizor, fotograful este confruntat cu una dintre cele mai delicate hotărîri pe care le are de luat, adică plasarea subiectului în suprafața cadrului. Cei mai mulți fotografi începători au mare grijă ca subiectul să fie așezat cît mai exact în centrul imaginii. Această tendință este favorizată și de sistemele de focalizare ale fotoaparatelor care au în centrul ecranului de focalizare pana telemetrică însoțită de microprisme, obligînd pe fotograf să poziționeze în centrul imaginii partea subiectului pe care dorește să o redea cel mai clar. Dar este bine oare ca toate subiectele să fie așezate exact în mijlocul imaginii? Răspunsul la această întrebare este de cele mai multe ori negativ. Observațiile cotidiene ne obligă să constatăm că în mediul în care existăm nu există un centru. Dacă dorim să redăm prin fotografie

un segment din lumea în care trăim, aproape sigur că nu în centru va trebui să poziționăm subiectul. Prin fotografiere, cadrul imaginii trebuie să devină un mic univers, o entitate în care noi hotărîm, prin plasarea subiectului, ce relații le considerăm semnificative între subiect și restul cadrului. În mod paradoxal, centrul geometric al acestui mic univers este o poziție care, de cele mai multe ori, nu favorizează subiectul.

Pe de altă parte, centrul imaginii poate fi asemuit cu centrul unei ținte sau al unui labirint. În centru, totul este rezolvat, terminat, nu se mai întîmplă nimic, nu mai există nici o tendință, subiectul nici nu vine, nici nu pleacă, avînd o tendință de fixare, de staticism.

Dacă nu în centrul imaginii, atunci unde? Răspunsul la această a doua întrebare este și mai greu de dat. De poziția care se alege pentru subiect depinde întreaga construcție a imaginii, această poziție generînd și relațiile ce se pot stabili între subiect și elementele din jur, determinînd susținerea ideii și a mesajului pe care vrea să-l transmită artistul.

SUBIECTUL ÎN CADRU

Pentru alegerea poziției subiectului, se va începe cu poziția subiectului, apoi se va observa plasarea acestuia în planul principal, avîndu-se în vedere raporturile și relațiile dintre subiect și celelalte elemente din planul principal. Se va examina apoi conținutul prim planului și implicațiile posibile ale acestuia asupra subiectului. Urmează apoi observarea fundalului și căutarea înlănțuirilor între diferitele elemente aparținînd unor planuri diferite și care prin suprapunere vor fi redate în același plan. Se vor analiza în special sursele de lumină ce vor fi cuprinse în suprafața cadrului și echilibrul cromatic. Pentru partea cromatică, se va urmări interacțiunea și conviețuirea petelor de culoare rezultate prin estomparea contururilor figurilor din afara planului de focalizare. Toate aceste verificări și observații se vor lua în considerare avînd tot timpul în vedere natura subiectului, dacă acesta este static sau dinamic, și modul în care este susținută ideea autorului de toate componentele imaginii. Observarea atentă în scopul eliminării din cadru (dacă este posibil) a elementelor care nu sînt concordante cu intenția fotografului în legătură cu subiectul ales trebuie să fie preocuparea dominantă a oricărui fotograf ce dorește să aibă în final satisfacția obținerii unor imagini „curate".

Poziția și plasarea prin încadrare a subiectului într-un anume loc din suprafața cadrului se face cu chibzuință, bazîndu-ne pe un „bun simț fotografic" care se cultivă prin contactul permanent cu situații de fotografiere cît mai variate.

Un om sau un vehicul care se deplasează și a căror imagine este plasată cu fața spre spațiul mai mare al cadrului va fi mai potrivit plasat dacă ne interesează să arătăm o „intrare" în cadru. Același subiect orientat spre latura mai apropiată a cadrului va da o impresie de părăsire a imaginii. Subiectul plasat în centru își va pierde din dinamism. Un subiect direcționat pe o linie oblică va avea tendința de urcare sau coborîre, după cum este orientat în

jos saù în sus pe oblică. O fotografiere de jos în sus va fi complet diferită de fotografia aceluiași subiect, făcută de sus în jos. În primul caz, va fi susținută ideea de înălțime și ascendență a subiectului față de fotograf și prin extensie din lucrarea finală spre privitor. În cel de-al doilea caz, subiectul va fi strivit de propria lui poziție.

Alegerea poziției subiectului se bucură de libertatea cea mai deplină și depinde exclusiv de opțiunea fotografului.

În acord cu diviziunea de aur (despre care se va vorbi la fotocompoziție), în aria cadrului sînt cuprinse așa-numitele puncte forte, dar nu există nici o regulă care să garanteze că plasarea neapărată a subiectului într-un astfel de punct va avea ca rezultat obligatoriu o poziționare optimă.

Poziția subiectului. Pentru orice imagine ne interesează în special cum să încadrăm subiectul. Această delicată acțiune este cel mai adesea omisă, cei mai mulți dintre fotografi mărginindu-se la o vizare în care subiectul este „prins" undeva către centrul imaginii. Un astfel de mod de încadrare, foarte apropiat de felul în care copii își plasează desenul în centrul hîrtiei este datorat unei tendințe de a ocupa suprafața clișeului cu subiectul nostru. Într-adevăr, cu un subiect plasat exact în centrul imaginii este destul de greu să mai găsim loc și pentru alte elemente care să facă mai interesantă imaginea, ori ca întreaga imagine să exprime convingător ideea pe care noi dorim să o redăm.

Coordonatele poziției subiectului în planul imaginii sau numai simpla orientare față de laturile cadrului pot să modifice în întregime sensul ideilor sau mesajelor pe care dorim să le exprimăm. Imaginea unui om care se deplasează, așezată în centrul imaginii, va da impresia de staticism, deoarece, prin poziția sa, centrul este un loc stabil și static, o poziție finală, atingerea țintei dacă vreți. Aceeași siluetă așezată undeva pe lîngă o linie forte verticală sugerează „intrarea" în cadru, dacă omul este orientat cu fața spre centrul imaginii și va da impresia de „părăsire" a cadrului, dacă subiectul nostru este direcționat cu fața spre latura verticală cea mai apropiată, avînd centrul în spatele său. Aceste impresii de intrare sau ieșire din cadru sînt cu atît mai puternice cu cît persoana este mai apropiată de una din marginile laterale.

La fel de semnificativă (dar cu alte semnificații) poate fi poziționarea subiectului în raport cu latura de jos sau de sus a cadrului. O așezare în partea de sus îi conferă subiectului o poziție ascendentă, de superioritate, față de celelalte elemente ale imaginii, dar tot atît de bine, într-o astfel de poziție, subiectul poate să pară înghesuit sau strivit. Aceste caracteristici nu sînt absolute și unice. De exemplu, dacă subiectul principal este redat cu dimensiuni mici — să spunem o casă — și așezat pe linia orizontului, se poate sugera depărtarea sau accesibilitatea dificilă. O persoană așezată în același loc poate să sugereze dominare dar și solitudine. Un subiect situat în partea superioară a cadrului nu trebuie să ne ducă cu gîndul numai la ceva grandios; un om cocoțat pe o ladă sau în vîrful unei grămezi va apărea într-o postură mai degrabă caraghioasă decît într-una măreață.

Opusul celor spuse despre semnificația plasării subiectului în partea de sus a cadrului se poate spune cu privire la partea de jos. Destinată prin așezare să reprezinte pămîntul, această parte a cadrului transferă subiectelor plasate în astfel de poziții o parte din aceste caracteristici: stabilitate, legătură cu baza (legat de pămînt), descendență, poziție de inferioritate în raport cu părțile de sus ale cadrului, lipsă de avînt. Subiectele dinamice pierd din această calitate în raport cu părțile de sus ale cadrului, față de care dețin un raport de subordonare.

Dimensiunea subiectului. Caracteristicile pe care le dobîndesc subiectele așezate în părțile superioare sau în cele inferioare ale cadrului pot fi atenuate sau chiar anulate de dimensiunea subiectului, raportată la dimensiunile formatului. O parte de mici dimensiuni a unui subiect așezat în partea de sus a cadrului, cu greu va avea o poziție dominantă față de altă parte, mult mai mare, care este dispusă în josul formatului.

Dimensiunile mici pot să însemne mic, depărtat, izolat, meschin, delicat, lipsit de apărare, intim, insignifiant. Subiectul care este redat cu dimensiuni mari poate să semnifice mare, apropiat, important, amenințător, grosolan, angoasant etc.

Noțiunile de „mic" sau „mare" au o semnificație cu totul relativă, deoarece, așa cum un pictor poate să redea un anume obiect cu o dimensiune pe care o socotește potrivită în comparație cu alte părți din lucrare, și fotografii — într-o mai mică măsură — pot să modifice proporțiile firești dintre elementele imaginii prin distanța focală a obiectivului folosit. Astfel, raportul dintre dimensiunile obiectelor din primplan și celelalte planuri se modifică spectaculos, cînd facem o imagine cu un superangular sau teleobiectiv.

Dimensiunile unui subiect pot să schimbe sensul conținutului. Un zid făcut de aproape nu mai este un zid, ci cîteva cărămizi sau desenul mortarului dintre ele.

ACTUL CREATOR AL ÎNCADRĂRII

De fapt, actul creator al înadrării își pune o pecete determinantă și de aceea marii fotografi nu ezită să-și consacre o mare parte din timp pentru pătrunderea în profunzimea microcosmosului imaginii, pregătind îndelung și minuțios fiecare declanșare. Un fotograf a dorit să redea atmosfera liniștită ce se degaja din clădirile cu aspect medieval de pe o stradă uitată într-un mic orășel. Numai că pe aceeași stradă staționau și circulau aproape continu tot felul de autovehicule grele care făceau o notă discordantă cu intențiile fotografului. Artistul și-a propus să aștepte prima duminică în speranța că va putea găsi străduța mult mai liniștită. Amînarea fotografierii nu a fost soluția fericită, deoarece în acea zi a găsit parcate autovehiculele locatarilor. Un alt artist fotograf, intrat acum în galeria fotografilor celebri din România, a dorit să fotografieze un drum șerpuind; numai că, din cel mai bun punct de relevare pe care și-l alesese, prim planul era străbătut de un dizgrațios tronson de stîlp din beton. Cel care a fost Aurel Mihailopol, pentru că despre el este vorba, nu a ezitat să muncească mai mult de jumătate de zi cățărîndu-se pe stîlpul de beton pentru a-l „transforma", îmbrăcîndu-l cu crăci înfrunzite.

Calitatea de a vedea „din prima" ce este bun și ce este rău într-o imagine nu se poate dobîndi pe cale teoretică, oricîtă literatură am citi, deoarece nu există nici o regulă (din fericire) prin aplicarea căreia să obținem încadrarea perfectă. Infinitatea subiectelor, a condițiilor și a modului de a fi tratate ne dă o libertate deplină în abordarea oricărui subiect. Prețul acestei libertăți se plătește prin muncă multă și eșecuri pînă la cîștigarea experienței necesare de a ști să alegem un loc de fotografiere și o focală corespunzătoare pentru un subiect dat.

Este posibil ca, datorită unui entuziasm de moment sau surprizei, un loc de fotografiere și o anume focală pentru obiectiv să ni se pară perfect potrivite pentru un anume subiect. Chiar în această fericită situație, este bine să mai facem două-trei cadre din locuri și în condiții diferite de cele considerate perfecte. Nu de puține ori vom constata că o astfel de prevedere nu a fost inutilă. Uneori, ne putem aștepta ca abia cu fotografia în mînă să ne dăm seama cum trebuia luată imaginea. Pentru astfel de cazuri, dacă este posibil, să nu avem nici o ezitare în a repeta cadrul în cauză.

În condițile arhicunoscute ale studioului propriu, un mare maestru, cum este Richard Avedon, își petrece aproape o jumătate de zi, pentru a face 3—6 imagini ale unor persoane, iar Marie Cosindas (una dintre cele mai celebre fotografe contemporane), tot pentru un portret, face în jurul a 12 fotografii, cu un aparat polaroid, pentru verificări și pregătire, înainte de a începe să facă imaginile finale.

Să avem tot timpul în vedere afirmația lui H. Cartier Bresson, care spune că subiectele nu se schimbă, ci felul în care ele sînt văzute. O viziune clară asupra unui subiect se cîștigă prin cunoașterea în amănunțime a acestuia și prin multă experiență. În discuțiile cu un prieten consistent implicat în fotografie, care ne leagă prin indestructibilele fire ale începuturilor, am ajuns la concluzia că o experiență mai lungă de 18 ani nu ne scutește de a face greșeli la luarea imaginii. Aceste erori, pe care uneori le constatăm prea tîrziu, ne întăresc convingerea că, oricît de mare ar fi experiența, loc pentru mai bine există oricînd. Perfecționarea în luarea imaginii este un proces fără sfîrșit și numai un rutinat mărginit poate pretinde că este capabil să aleagă din primul moment focala, cel mai bun unghi și toate celelalte condiții optime pentru subiect și pentru a-și reda ideea pe care o are despre acesta.

Potrivit propriilor mărturisiri, o parte din acest timp este consacrat pentru a se crea o anume atmosferă între subiect și maestru.

4. Fotocompoziție

Imaginați-vă că ați da la „grupa mare" dintr-o grădiniță o temă de desen — să zicem un vas simplu de flori, sau o sticlă de lapte. Cu certitudine că nu vor exista două desene la fel. La sfîrșitul temei, fiecare dintre copii va avea o altă reprezentare a vasului de flori. În concordanță cu îndemînarea, pregătirea și interesul fiecărui copill, desenul va fi mai mare sau mai mic, strîmb sau nu etc. Și poziționarea vazei pe foaia de desen, „punerea în pagină", ca să utilizăm un termen larg folosit de machetatorii de reviste ilustrate, nu va fi aceeași. Unii dintre copii vor desena vaza undeva în partea de sus a paginii, alții la mijloc și foarte puțini o vor plasa în vreun colț din josul paginii. Calitatea desenului în ansamblu va depinde în principal de talent și experiența anterioară (instruirea)a fiecărui copil. Cei mai experimentați și cu mai mult talent vor avea cu siguranță și cele mai bune desene. Aceștia vor da un desen bine proporționat, vaza fiind redată cu linii precise, avînd, eventual, figurat și o parte din suportul pe care este așezată vaza.

Dacă în loc de a desena după model, ar primi un subiect din imaginație de genul „eu acasă", realizarea temei ar fi mult mai dificilă. O astfel de temă ar putea fi rezolvată numai dacă copiii din grupa respectivă ar avea destulă experiență izvorînd din lucrări anterioare, a căror dificultate să fie crescută progresiv. Chiar și în aceste condiții, calitatea desenului ar fi mult mai variată decît în cazul temei„vas de flori". Lăsînd la o parte aspectul calitativ, conținutul acestei teme nu ar fi, totuși, foarte deosebit de la un copil la altul. În condiții relativ asemănătoare, avînd vîrste apropiate și condiții de viață similare, desenele ar ilustra modul în care ei își fac lecțiile, se joacă ori privesc la televizor. Diferențe cu adevărat semnificative vor fi în principal la felul în care sînt distribuite elementele desenului în suprafața paginii. Comparativ cu prima temă, nivelul calitativ va fi mult mai variat la această a doua temă. Deosebirile nu vor fi atît de mari la felul în care copilul se reprezintă, ci mai ales la modul în care elementele din desen sînt plasate, precum și la *organizarea și evidențierea relațiilor dintre părțile constituente* ale desenului. Cu alte cuvinte, se poate afirma că diferențele majore apar la felul în care copiii și-au *compus* desenul.

Cele mai bune dintre desene vor dezvălui o lume în care micii desenatori își vor exprima surprinzător de bine conexiunile care îi leagă de mediul lor. Este puțin probabil ca între desene să se găsească vreunul în care copilul

să se figureze într-unul dintre colțurile paginii. Chiar și cel mai neîndemînatic dintre copii va avea un desen cu un minim de organizare.

Felul schematic în care desenează copiii se poate regăsi și în desenele preistorice. În fig. 23 din cartea „Imagine și idee", de Herbert Read — traducere românească în Editura Univers, București, 1970 — se poate vedea o reprezentare a unui om, extrem de copilăroasă, dar maturitatea și talentul desenatorului devin izbitoare cînd pe același desen rupestru privim taurul care este figurat deosebit de sugestiv.

Fără a pune semnul egalității între imaginile desenate de copii și imaginile făcute de oamenii preistorici, nu putem să nu admitem unele analogii. Privitor la ansamblu, se poate remarca cu ușurință că felul în care sînt așezate figurile de animale și oameni nu este întîmplător, deși, la origine, desenele aveau doar o funcție rituală. Nu este locul aici să urmărim, în timp, care au fost treptele progresului în privința modului de organizare și compunere a imaginilor desenate sau a picturilor. Cu cele spuse mai sus am dorit să evidențiez că tendința omului de a da elementelor reprezentate o așezare cît mai convenabilă își are originea încă în primele manifestări ale impulsului artistic.

În decursul timpului, perfecționarea și rafinarea modului de a reda cît mai convingător conținutul imaginilor în reprezentările picturale au constituit o preocupare continuă. În acest fel a fost posibilă selectarea unor observații inițial bazate pe bun simț, care ulterior s-au impus sub forma unor principii și care, în timp, au căpătat un caracter legic. În vremurile moderne, prin distilarea acestor principii, s-a extras ceea ce este cunoscut (și nu prea) ca legi sau reguli de compoziție.

Bizuindu-se pe studii psihologice și fiziologice, personalități autorizate în materie au ajuns la concluzia că aceste principii sau legi, aplicate instinctiv și empiric de către artiști, dar minuțios analizate de către critici, au un temeinic fundament teoretic, bazat pe felul în care se face percepția vizuală de către individ. S-au emis astfel mai multe teorii legate de psihologia percepției formei, dintre care cea mai larg răspîndită și cunoscută este Gestaltismul — teorie care a stabilit o serie de principii și reguli potrivit cărora toți indivizii au un mod similar de a percepe elementele unei imagini: în subconștientul nostru există niște modele (pattern-uri), ca niște șabloane care guvernează modul de percepție. Chiar dacă există mici variații datorate nivelului educațional diferit pe care îl au indivizii, aceste principii se sprijină pe așa-numitele pattern-uri de bază sau gestalt-uri, care nu pot fi reduse la alte componente elementare.

Aceste legi și principiii, care au fost stabilite de către Werthaimer, Koffka, Köhler și alții, sînt în număr destul de mare. Dintre ele desprindem pe cele mai semnificative în legătură cu reprezentările vizuale:

Legea fundamentală a percepției vizuale enunță că orice configurație tinde să fie văzută astfel ca structura rezultată să fie cît mai simplă sau, altfel spus, omul tinde să vadă mai întîi întregul și nu părțile (R. Arnheim, „Arta și percepția vizuală", Ed. Meridiane, pag. 79). Din această lege se deduc:

— principiul grupării pentru obținerea figurilor coerente sau: toate percepțiile tind să se organizeze în figuri inteligibile;

— Principiul proximității — evenimentele percepute împreună în timp și spațiu se grupează în gestalt-uri;

— principiul similarității (sau asemănării) — tendința organizării în gestalt-uri similare ale elementelor asemănătoare;

— principiu completării — evocă tendința permanentă de a întregi figurile și imaginile, percepțiile ambigui sau incomplete;

— principiul pregnanței — subliniază dependența formei și semnificației figurilor percepute, de circumstanțe. Acest principiu crează dificultăți pentru perceperea figurilor ascunse*. El se corelează adesea cu principiul formei ascunse.

Împreună cu aceste principii, mai acționează o serie de legi, dintre care cităm**:

— legea închiderii sau legea formei închise, după care o configurație închisă este percepută mai ușor și mai pregnant decît o formă deschisă;

— Legea destinului comun — cînd mai multe elemente suferă aceeași transformare, pot fi percepute ca o figură integrală;

— legea bunei forme — care precizează că într-o configurație oarecare sînt percepute cu precădere formele geometrice simple;

— legea asemănării de amplasare, care poate duce la iluzii optice bazate pe schimbarea raportului figură-fond;

— teoria semnificației dobîndite — după care un grup de elemente disparate se pot grupa într-o figură nouă.

Aceste legi, teorii și principii guvernează modul nostru de a vedea și de a înțelege diferitele conexiuni între corpuri, asocierea culorilor, raporturile formelor și succesiunea elementelor grafice.

Formularea acestor principii, cu aplicație în compunerea imaginii, a avut drept consecință imediată apariția unor curente în școlile de pictură unde compoziția era studiată cu seriozitate, curente care în curînd au devenit atît de stricte încît în unele cercuri de artă era de neconceput să se încalce în vreun fel aceste canoane.

Chiar și astăzi, după apariția în artele plastice a noilor tendințe care contrazic academismul, în puține lucrări se pot observa sfidări grosolane ale principiillor compoziției.

Aceste principii au suscitat în lumea picturii interesul unor teoreticieni care au comentat și dezbătut regulile de compunere a imaginii. Pe de altă parte, n-au lipsit și controversele sau vocile care au contestat valoarea acestor reguli. În opoziție cu aceștia, apologeții au considerat, dogmatic, că orice abatere sau nerespectare, fie și a unuia dintre aceste principii de compoziție este un criteriu sigur de nonvaloare. Argumentele lor se bazau pe analize făcute în amănunțime, duse pînă la detaliu, ale unor opere realizate de mari și necontestați maeștri. Asemenea dispute au făcut școli și în jurul fotografiei unde, la un pol, există așa-numitul pictorialism, în care principiile de fotocompoziție sînt urmărite și respectate cu stăruință. La polul opus se află

---

* Preluate din „Dicționarul enciclopedic de psihologie", Vol. G—O, București, 1979, Universitatea București.

** Preluate din „Introducere în gramatica limbajului vizual" de C. Ailincăi, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

„nonconformiștii" susținuți, din nefericire, de voci mai puțin competente, care au găsit cu cale să nege orice valoare a unor reguli în elaborarea unor opere de artă.

În opinia autorului, adevărul este undeva pe la mijloc, fiind incontestabil că aplicînd cu strictețe principiile compoziției, nu este obligatoriu să avem ca rezultat obținerea unei opere de artă, dar, la polul opus, este la fel de indubitabil că necunoașterea acestor reguli cu greu poate duce la realizarea unor lucrări de valoare.

În legătură cu tot ce privește compoziția în pictură, există o bogată literatură de specialitate, în care fiecare element compozițional este analizat și discutat pe larg. Deși aceste principii au fost extrase pentru a-i ajuta pe pictori să realizeze lucrări de artă mai expresive și mai convingătoare, se poate afirma că unele dintre regulile de compoziție se pot aplica și în arta fotografică. De altfel, primii fotografi venind din pictură, principiile de compunere a imaginii au fost aplicate și la fotografii. Cum s-a arătat și la început, aceste preluări prea riguroase au constituit o frînă în dezvoltarea de sine stătătoare a artei fotografice.

Înainte de a expune alte cîteva principii de compoziție, precizăm din nou că o lucrare în care se aplică cu sfințenie aceste reguli nu devine automat și cu certitudine o operă de artă. Studierea acestor principii sau reguli nu poate să compenseze sau să suplinească lipsa acelei calități inefabile care face diferența dintre o lucrare banală și o adevărată operă de artă.

Compoziția în general se referă la elementele părților principale care concură la realizarea unei lucrări de artă: armonia (elementelor grafice, coloristice sau de altă natură), proporția între părțile figurate, formele și ritmurile existente în imagine.

Acțiunea acestor principii și reguli ale compoziției se bazează pe o serie de efecte optice cum ar fi clar-obscurul, lumina și umbra, culorile, efecte optice de suprafață (reflexii, efecte de filtrare sau absorbții ale luminii), iluziile optice (în special efectele de perspectivă). Toate acestea depind, atît în pictură cît și în fotografie, de punctul unde se face imaginea și de ora de poză, adică de felul în care lumina (pe lîngă rolul de modelare) participă și la crearea unui efect compozițional.

Pentru realizarea unei compoziții, fotografia mai are și o serie de mijloace specifice: distanțe focale diferite (inclusiv zoomul), diafragma, timpul de expunere, filtre, materiale fotosensibile. Indiferent de procedeul folosit sau de latura asupra căreia acționează, compoziția se bazează pe legile (expuse anterior) referitoare la modul în care un privitor percepe imaginea. Un exemplu clasic ce susține principiul grupării pentru obținerea figurilor coerente este modul în care (încă din antichitate) oamenii au avut tendința de a asocia constelațiilor, figuri de oameni sau alte viețuitoare. La fel acționează și principiul similarității (sintetizat de Musatti). Fiecare dintre noi are tendința să facă tot felul de asociații ale unor figuri aparținînd celor mai diferite medii. Aceste asociații se pot face după formă, strălucire, culoare sau după orice alt fel de calități (cîine cu privirea inteligentă ca a stăpînului, strălucitor ca soarele), ori, mai adesea, datorită nivelului cultural scăzut, asociații legate de domeniul culinar. În expoziții se pot vedea expuse fotografii ale unor obiecte (rădăcini, trunchiuri de copaci, pietre) avînd forme cu o mare putere

de sugestie. Gruparea după asemănare depinde mult de zestrea culturală a individului.

De o atenție specială trebuie să se bucure și principiul parcimoniei sau al simplității. Elaborat se pare de Sir Isaac Newton acest principiu a stîrnit vii controverse, atît în lumea științei, cît și a artei. Analiza a ceea ce considerăm simplitate este o chestiune deosebit de complicată. Weyl acordă problemei simplității o importanță capitală pentru epistemologia științelor naturii*.

De problematica „simplității" s-au ocupat nume sonore ca Mach, Kirchhof sau Avenarius și adepții acestora. Despre o problemă care se poate rezolva avînd cunoștințe mai puține se afirmă că este „mai simplă", această exprimare fiind redundantă și lipsită de conținut, folosirea cuvîntului „simplu" neimplicînd aducerea unui plus de informație. Dacă Schlick afirmă că simplitatea este un concept relativ și vag, în artă lucrurile devin și mai complexe, deoarece o mare lucrare de artă poate fi „simplă", însă nu orice lucrare simplă este și o operă. Principiul parcimoniei cere să se folosească numărul minim de elemente pentru a reda ceva. În exprimarea artistică, acest principiu este un deziderat spre care ar trebui să tindem cu toții. Marea majoritate a operelor lui Brâncuși sînt de o simplitate remarcabilă. „Sărutul", „Masa tăcerii" și în special „Coloana infinitului" copleșesc tocmai prin simplitatea cu care sînt redate idei atît de profunde.

Simplitate poate să însemne un număr mic de elemente, dar tot simplu este și un singur element de mari dimensiuni, ce are o formă sau un contur fără multe detalii grafice, cromatice sau tonale. Simplitatea în artă are sens cînd ne referim la înțelegerea fără dificultate a ceea ce autorul dorește să spună.

O altă serie de principii de compoziție, bazate tot pe felul în care se face percepția, se referă la ansamblul figură-fond (din care se relevă încă o dată importanța fundalului, discutată în capitolul precedent).

Prin suprapunerea planului principal și a primplanului peste fundal pot rezulta tot felul de figuri compuse, al căror ansamblu poate să creeze ambiguități sau să modifice viziunea subiectului, deturnînd-o de la intențiile autorului. Studii amănunțite (vezi „Arta și percepția vizuală" de R. Arnheim) arată că între figură și fond există un raport variabil, care depinde de felul în care sînt redate. Edgar Rubin a sintetizat o serie de factori care pun în evidență interacțiunea figură-fond:

— suprafața închisă tinde să fie văzută ca figură, iar cea nemărginită ca fond;

— suprafețele mici tind să fie văzute ca figură, iar liniile apropiate tind să se grupeze. Această afirmație poate fi acceptată ca un corolar al celei de mai sus;

— figurile închise au o pondere vizuală mai mare decît mediul;

— cînd avem două suprafețe adiacente și despărțite pe orizontală, cea de jos tinde să fie văzută ca figură. Această regulă corespunde ideii care se desprinde din peisajele cu cer deschis: pămîntul este limitat, iar cerul

---

*) K. Popper, „Logica cercetării", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pag. 156.

este infinit. O consecință a acestei reguli este că partea de jos a unei imagini are o pondere sporită;

— cînd ceilalți factori sînt egali, suprafețele luminoase par să devină figură;

— formele convexe sugerează și susțin figura, iar formele concave fac trimitere la fond.

Ca o aplicație a acestei reguli, să spunem cîteva cuvinte despre o chestiune foarte discutată în lumea pictorilor și de multe ori și în cea a fotografiei: rama care încadrează imaginea. Chiar dacă în fotografie rama sau cadrul nu are o importanță atît de mare ca în pictură, este necesar totuși să accentuăm cîteva aspecte.

În primul rînd, trebuie precizat că rolul ramei este acela de a întări distincția ce trebuie făcută între o fotografie, care pe ansamblul simezei devine figură, și fundal, adică suprafața pe care imaginea este așezată. Deoarece, din punctul de vedere al percepției, rama este văzută ca figură, deci are oricum o pondere sporită, se impune ca ramele fotografiilor să fie cît mai discrete. datorită calității de figură pe fundal pe care o are orice ramă, mulți artiști renunță la acest mod de prezentare, expunînd fotografiile fără ramă. Se preconizează că astfel se obține o substanțială creștere a impactului vizual, care trebuie să aparțină imaginii și nu elementelor care o mărginesc. Alți artiști, dimpotrivă, considerînd că rama este o fereastră ce se deschide spre opera de artă, caută să o pună în evidență cît mai pregnant, trasînd pe marginea fotografiei unul sau mai multe chenare succesive. Ramele mai au și avantajul că, într-o expoziție în care lucrările sînt înghesuite, permit o detașare mai bună a unei lucrări de celelalte.

Indiferent de punctul de vedere, ceea ce trebuie reținut este faptul că rama sau chenarele au o importanță secundară în raport cu lucrarea în sine și că trebuie să se subordoneze acesteia. De asemenea, trebuie subliniat că rama și lucrarea constituie un ansamblu care este de dorit să fie cît mai unitar și în deplină armonie. Niciodată o ramă, oricît de grozavă ar fi, nu va putea suplini inconsistența valorică sau lipsa calității unei lucrări. Rama sau chenarul trebuie doar să mărginească lucrarea, rolul ramei putînd fi oarecum asociat cu funcția primplanului.

Aceste cîteva principii ale modului în care se face percepția vizuală nu reprezintă decît o mică parte din noțiunile cele mai comune din gramatica exprimării creatoare. Prin enunțarea și discutarea lor, am dorit să scot în evidență că regulile și principiile compoziției au un temei bine fundamentat, chiar dacă acest fundament a fost evidențiat și demonstrat după ce artiștii, mai mult sau mai puțin conștient, le-au aplicat.

Simpla privire (ca să nu mai vorbim de contemplare) a unei lucrări de artă implică participarea noastră cea mai lăuntrică, ce poate avea rezultate de care să nu fim întotdeauna conștienți. Implicarea afectivă ține de sensibilitatea noastră și este destul de puțin dependentă de educație. Cultura și instruirea pot să ne ajute să conștientizăm o parte dintre aceste trăiri afective. În acest sens, compunerea imaginii sau analiza unei compoziții poate să însemne această conștientizare dată de cultură.

Avînd ca bază experiența, care în conștient sau în subconștient ascultă și de principiile și legile enunțate mai sus, au fost găsite o serie de mijloace pentru a se obține imagini organizate, aceste mijloace fiind cunoscute ca principii de compunere a unei imagini sau principii de compoziție.

FORMATE

Să începem cu formatul imaginii sau cadrul. Această denumire, adoptată și pentru suprafața cîmpului imaginii din fotoaparat, este atribuită formei exterioare care conturează și mărginește o lucrare. Importanța cadrului este datorată faptului că el constituie granița între lucrarea pe care o încadrează și restul spațiului înconjurător. De aici rezulltă importanța esențială, pentru o lucrare, a formatului, alegerea unui cadru sau a altuia pentru o anume imagine fiind determinantă pentru întreaga orientare a schemei de compunere a lucrării.

În linii mari, formatul lucrării este condiționat de tipul de fotoaparat, deoarece, încă de la privirea prin vizor pentru încadrare, fotograful trebuie să aibă o opțiune precisă și o idee clară privitoare la formatul cel mai potrivit pentru imaginea pe care dorește să o realizeze. Constrîngerea dictată de tipul cadrului fotoaparatului impune o studiere atentă a subiectului pentru a decide modul de încadrare. Din considerente legate de calitatea imaginii și pentru o folosire eficientă a suprafeței negativului, este de dorit ca, încă de la încadrare, să orientăm fotoaparatele cu cadrul dreptunghiular, așezîndu-le pe „lat“ sau pe „înalt“.

Din punctul de vedere al formatului cadrului fotoaparatelor, opțiunile nu sînt foarte generoase, fotograful avînd totuși o plajă de manevră în laborator la efectuarea măririlor, unde poate să ajusteze corespunzător alegîndu-și încadrarea pe care o consideră cea mai potrivită. Se pot astfel obține imagini încadrate în dreptunghiuri avînd o mare variație a raporturilor laturilor.

Cu sacrificiul unor pierderi din suprafața imaginii dată de fotoaparat, se pot obține prin decupări convenabile lucrări încadrate în format pătrat din cele dreptunghiulare și lucrări cu formatul dreptunghiular din cadrele pătrate.

Pentru formatul dreptunghiular avem, deci, încă de la încadrare, două posibilități, prin așezarea laturii lungi a cadrului pe verticală sau pe orizontală. Obișnuit, încadrarea pe înalt, avînd ca bază latura mică a cadrului, se potrivește subiectelor a căror înălțime este o caracteristică importantă. Desigur, în anumite cazuri, punerea în evidență a înălțimii subiectului poate fi făcută (vezi exemplul din capitolul anterior) și cu o încadrare pe lat, alegerea bazei formatului rămînînd la libera opțiune a fotografului.

O mare influență în fotocompoziție o are raportul laturilor formatului lucrării. Alegerea potrivită a raportului dintre latura considerată ca bază și înălțime poate să aibă un efect salutar, contribuind la susținerea intențiilor autorului. La încadrarea pe verticală, cu cît latura mică considerată ca bază este mai scurtă (în raport cu latura verticală), cu atît este mai puternică sugestia de înălțime, avînt, contact minim cu pămîntul, imponderabilitate, cum tot atît de bine poate fi sugerată și impresia de echilibru precar sau importanță mică

acordată celor pămîntești. Pe măsură ce baza se lărgește, aceste caracteristici se domolesc, ajungîdu-se la un echilibru cînd cele două laturi devin egale, iar formatul imaginii va fi un pătrat.

La cadrul orizontal ce are ca bază latura lungă, formatul poate fi de două tipuri: unul în care latura bazei este mai mare sau mult mai mare decît înălțimea laturii verticale, dar se păstrează între limite rezonabile în raport cu dimensiunile uzuale ale fotografiilor, și al doilea tip, în care latura bazei este foarte mare, la așa-numitele imagini panoramice.

La primul tip de imagini „pe orizontală", variația dimensiunii înălțimii are o importanță majoră, în sensul că, cu cît înălțimea imaginii este mai mică, cu atît este mai mare impresia vizuală de stabilitate, platitudine, absența înălțimii sau existența unui echilibru foarte stabil. Aceste încadrări mai pot să imprime senzația de calm ori plictiseală, siguranță, contact puternic cu pămîntul, lipsă de orizont (spiritual), turtire sau strivire.

La cel de-al doilea tip de încadrare cu latura mare pe orizontală, constituind imaginile panoramice, efectul cel mai puternic este dat mai mult de creșterea exagerată a lungimii bazei decît de înălțimea formatului, care se menține între limitele obișnuite ale unei fotografii așezate pe lat. Imaginile panoramice produc un șoc vizual, prin faptul că nu se poate cuprinde dintr-o dată întreaga lățime (lungime dacă vreți) a imaginii. Pentru a privi o imagine panoramică, un observator situat la o distanță convenabilă este nevoit să-și rotească privirea ca să poată parcurge toată lungimea imaginii. Este ca și cum am avea mai multe fotografii așezate pe lat și puse una lîngă alta.

Fotografiile panoramice sînt rezultatul reproducerii unor negative făcute cu fotoaparate speciale (panoramice) sau prin colajul mai multor imagini date de fotoaparate obișnuite și fiind produse cu precădere pentru scopuri comerciale sau științifice. Artiștii fotografi arareori se încumetă să folosească aceste încadrări panoramice. Rezerva acestora (de cele mai multe ori intuitivă) se poate explica prin legea fundamentală a percepției vizuale, după care omul percepe mai întîi și dintr-o dată întregul și nu părțile. La imaginile panoramice, privitorul așezat la distanța optimă pentru a distinge detaliile importante și limitat fiziologic de unghiul vizual nu poate lua contact dintr-o dată cu întreaga imagine, fiind obligat să exploreze cu privirea o imagine care este destinată a fi percepută integral nu secvențial. Astfel de imagini panoramice tipice sînt cele înfățișînd lanțuri de munți (expuse cu precădere în agențiile de turism). În opinia autorului, aceste imagini, fără a diminua prea mult frumusețea munților, distrug măreția lor, prin atenuarea senzației de înălțime.

Formatele rectangulare au ca linii caracteristice axele și diagonalele. Din punct de vedere compozițional, elementele liniare ale imaginii, dispuse după aceste linii, au efecte diferite, depinzînd de formatul în care sînt încadrate.

La formatul pe verticală, o pondere mai importantă o are axa verticală. Aceasta acționează în sensul accentuării verticalității. În același format, axa orizontală are un efect contrar, dar de mai mică importanță.

Formatul dreptunghiular cu baza pe latura lungă este mai puternic influențat de axa orizontală, care amplifică efectul de orizontalitate, pe cînd



Deși este un peisaj montan, imaginile panoramice se pretează la cadraje pe baza lungă.

axa verticală, prin tăierea cadrului în două, reduce într-o oarecare măsură efectul produs de așezarea pe orizontală. Prin împărțirea simetrică produsă, pozițiile axelor sînt mai puțin folosite, de către artiști, ca locuri de plasare a subiectului principal.

În sens compozițional, diagonalele au o conotație mai largă și mai laxă, ele nu trebuie înțelese în sensul strict al definiției geometrice. Diagonală poate fi și o linie care nu începe exact din colțul cadrului și nu este strict necesar să se termine riguros în colțul opus. La formatul vertical, diagonalele accentuează efectul de înălțime și imprimă un dinamism mai puternic în comparație cu formatul orizontal în care, datorită pantei mai line, diagonalele își pierd din caracterul dinamic.

Un format cu proprietăți mai speciale este cadrul pătrat. Acesta poate fi considerat ca un caz particular al unui dreptunghi ce are toate laturile egale. Prin forma sa, cadrul pătrat este perfect echilibrat și stabil și de aceea el participă cu un efect mai puțin vizibil la compunerea imaginii. Aspectele compoziționale imprimate de acest format tinzînd spre neutralitate, compunerea imaginii se obține prin alte elemente participante.

Folosirea formatului pătrat este susținută de faptul că acest cadru este obținut cu preponderență de fotoaparatele de format mediu tip 6×6 cm, care sînt folosite cu precădere de profesioniști. Preferința acestora pentru formatul pătrat este datorată versalității și comodității de lucru la luarea imaginii. Din formatul pătrat se pot obține cu ușurință, prin decupare, formate dreptunghiulare pe înalt sau pe lat, deoarece clasa ridicată a echipamentelor permite obținerea unor negative sau diapozitive de cea mai bună calitate. Un mic calcul ne arată că un decupaj prin tăierea unei fîșii de circa 2 cm pe lungimea unei laturi ne duce la obținerea unui dreptunghi avînd proporțiile numărului de aur (despre care se va vorbi în continuare) și cu o suprafață a clișeului de peste 19 cm, adică mai mult decît dublu în comparație cu formatul cadrului de 24×36 mm.

Utilizarea formatului pătrat permite o grijă mai mică pentru rigoarea încadrării, astfel că fotograful se poate dedica mai mult analizei subiectului, fără a fi obligat să orienteze în mod diferit fotoaparatul pentru o imagine pe verticală sau pe orizontală. Departe de părerea (greșită credem noi) că formatul pătrat, avînd o mare stabilitate, imprimă neapărat un staticism și nu este potrivit pentru subiecte dinamice, putem afirma că subiectele cele mai diferite pot fi încadrate excelent în acest format.

Liniile principale ale acestui format (axele și diagonalele) au efecte foarte diferite. Astfel, axa verticală acționează în sensul sugerării unei „alungirii" a pătratului, iar axa orizontală are tendința de a-l turti. Diagonalele formatului pătrat dau efecte diferite, numai în măsura în care ele se abat (devenind oblice mai mult sau mai puțin apropiate de diagonală) de la poziția lor matematică. O diagonală devenită numai o simplă oblică orientată mai către verticală „alungește" pătratul și are un efect dinamizator mai puternic. Efecte opuse se vor obține dacă oblica apropiată de diagonală este astfel orientată încît are o pantă mai mică decît diagonala propriu-zisă.

De la o vreme, în publicațiile de specialitate se vorbește mult despre formatul „ideal". Teoretic, un astfel de format ar trebui să fie bun pentru toate subiectele. Pretențiile noastre neaspirînd atît de sus, ne-am mulțumi

ca formaul ideal să fie satisfăcător pentru majoritatea subiectelor. Totuși, încă nu am auzit fotografi, cît de cît compentenți, care să fie unanimi în a declara un anume format ca fiind măcar pe aproape de cel ideal. Fiecare subiect pretinde un format propriu și este greu de crezut că un singur format ar fi capabil să acopere toate cerințele.

Discutînd despre formatul ideal, mulți se vor întreba care dintre cadrele fotoaparatelor este cel mai potrivit. Tuturor li se poate răspunde cu o întrebare: potrivit pentru ce? Cadrul ideal este condiționat numai de subiect. Afirmațiile că un anume cadru ar fi ideal își au originea în sloganele publicitare lansate de fabricanți. Producătorii de fotoaparate avînd cadrul de 24×36 mm afirmă pe bună dreptate că acest format este cel mai aproape de numărul de aur. Cînd a revenit moda formatului 6×4 cm (de fapt 5,6×4,5 cm), s-a pretins că are aceleași proporții cu cele ale cadrului 24×36 mm și că, fiind mai mare, ar fi ideal. Apoi, prin apariția formatului 6×7 cm (exact 56×72 mm), s-a susținut că acesta ar fi cu adevărat cadrul ideal ș.a.m.d.

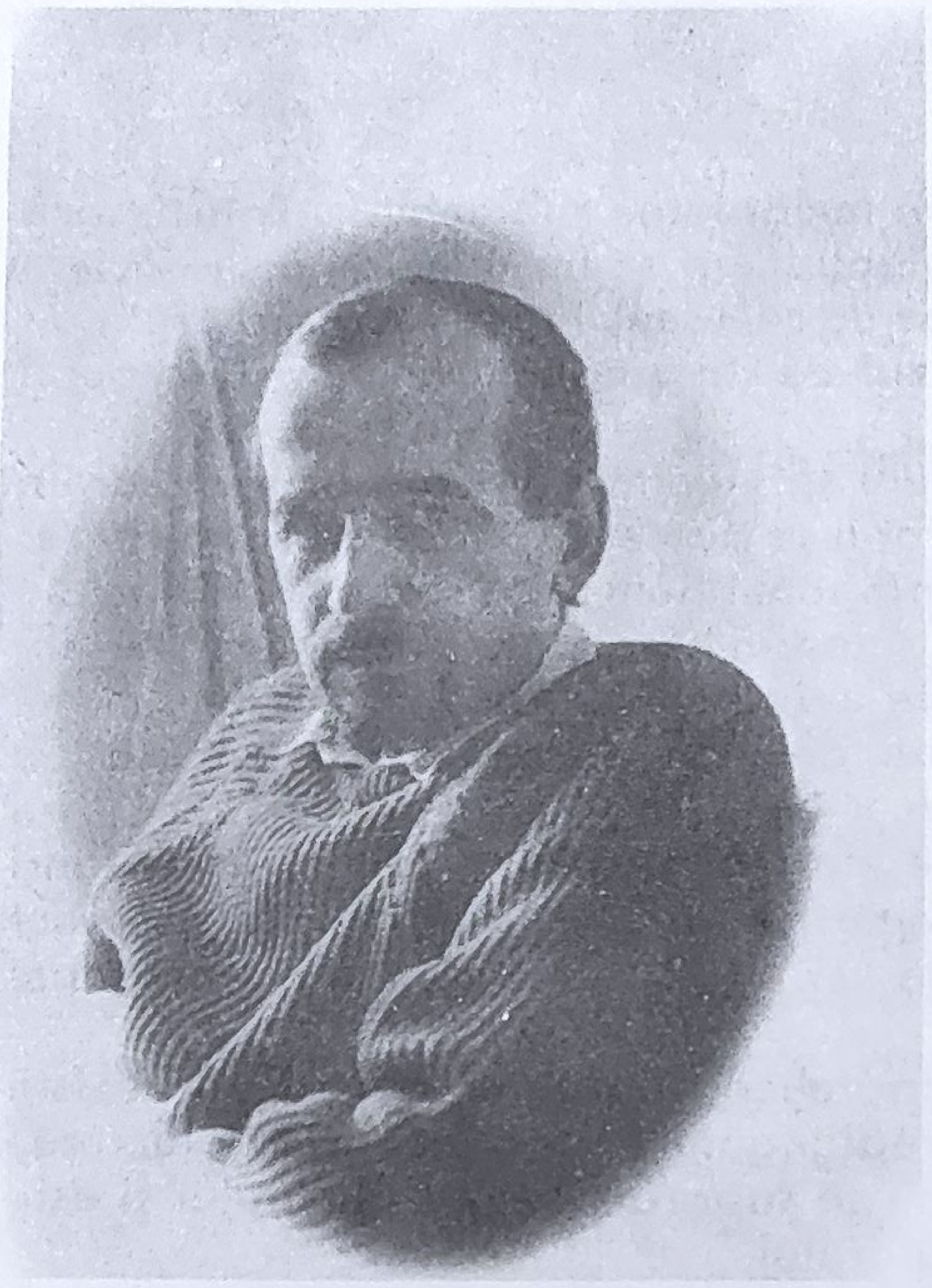
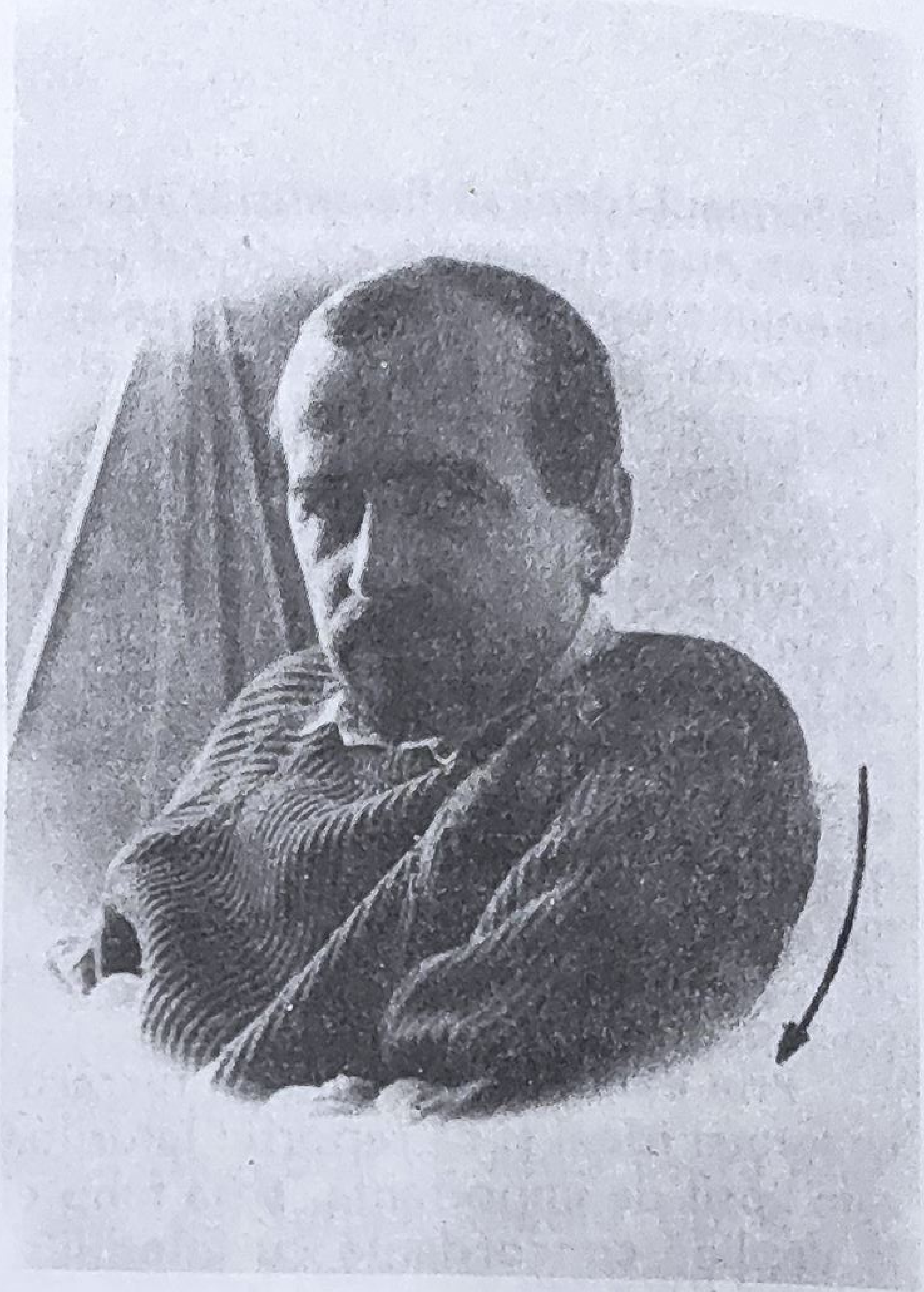
Prin extensie la formatul lucrării fotografice, se poate afirma că nu există un format ideal și că raportul laturilor dreptunghiului care încadrează lucrarea este lipsit de importanță, atîta timp cît nu se subordonează subiectului și este în deplină concordanță cu intențiile autorului.

Un alt format care a fost la mare modă, dar acum este mai rar folosit este formatul circular, avînd și o variantă ovală. Preluat din pictură, acest tip de format își are un loc mai firesc în fotografie, datorită cîmpului circular pe care îl dau obiectivele. De altfel, majoritatea lucrărilor cu acest format se dizolvă către margini ca și cum lucrarea ar fi fost făcută exploatînd întreaga suprafață a cîmpului imaginii date de obiectiv, fotografii folosind deliberat și cu bună intenție efectul de vignetare. Totuși, nu se poate contesta că acest mod de a compune imaginea se datora, probabil, și slabei rezoluții către marginea cîmpului pe care o aveau obiectivele acelor timpuri. Printr-o privire mai atentă, se desprinde concluzia că formatul circular sau oval se pretează cu predilecție pentru portrete, el concentrînd privirea către un singur punct de interes. Datorită structurii geometrice a cercului, razele acestuia au numai două posibilități de sugestie: concentrarea din exterior spre centru sau dispersia dinspre centru către exterior.

În legătură cu modul de percepție, încadrarea unei legături în cerc ridică unele probleme datorită faptului că plasarea nepotrivită a subiectului poate genera sugestia de mișcare de rotație sau de a crea o tensiune de dezechilibru. Fotograful va avea grijă ca prin poziționarea elementelor subiectului să evite tendința de rotație sau balans.

Un alt element important pentru compoziție la imaginea dispusă în cerc este diametrul, acesta cumulînd și rolul axelor și pe cel al diagonalelor de la cadrul rectangular. În cadrele circular sau oval, pot fi cuprinse și alte figuri geometrice, care la rîndul lor pot să încadreze genuri foarte diferite de subiecte.

Dimensiunea formatului. Presupunînd că am găsit formatul cel mai potrivit pentru subiectul nostru — să spunem un dreptunghi cu raportul laturilor de la 1,4, avînd ca bază latura mică — se pune problema dimensiunilor laturilor corespunzătoare acestui raport. O dată pusă această problemă, trebuie să

În imaginea circulară (A) umărul din partea dreaptă a fotografiei constituie o „greutate" care tinde să ajungă în partea de jos, dînd sugestia unei tendințe de rotație. Aceeași imagine (B), încadrată într-un oval, nu mai are această tendință datorită alungirii.

ne fie clar ce dorim să facem cu lucrarea noastră. Dacă scopul acestei lucrări este o fotografie pentru portvizit, ne vom gîndi la o pereche de valori cu dimensiunile maxime de 9×14 cm. Pentru un album fotografic, oricît de mare ar fi acesta, dimensiunile optime se vor stabili după distanța la care va fi așezat privitorul și nu după dimensiunile albumului. Pentru un album, dimensiunile de 20×25 cm ne apar ca maxime pentru distanța uzuală de la care se privește un album.

Ceva mai complicată pare a fi alegerea dimensiunilor unei lucrări destinate unei expoziții. În situația participării la un concurs sau un salon, dimensiunile lucrărilor sînt stabilite de regulamentul concursului sau de către organizatorii salonului. Dacă aceste dimensiuni nu sînt specificate, se vor putea trimite lucrări avînd dimensiunile pe care noi le considerăm potrivite. Obișnuit, la saloanele internaționale de fotografii, dimensiunile uzuale sînt de 30×40 cm sau latura mare să nu fie mai lungă de 40 cm.

Dacă realizăm lucrări fotografice cu intenția de a deschide o expoziție personală, vom alege dimensiunile avînd în vedere mărimea suprafeței disponibile, numărul de lucrări pe care vrem să le expunem și distanța la care poate să stea privitorul în fața fotografiei. Acest din urmă criteriu este mai important decît pare, deoarece am văzut destule lucrări de mari dimensiuni 50×60 cm expuse pe coridoare late de numai 2 metri.

Presupunînd cunoscute condițiile legate de rezoluție, raport de mărire și distanță de la care va fi privită lucrarea (explicate în vol. I, pag. 40—41 și 183), vom mări lucrarea astfel ca subiectul ales să poată fi privit de la o distanță cuprinsă între 2—4 lungimi de diagonală a formatului lucrării. Excepție de la această regulă o fac fotografiile panoramice care, obișnuit,

se privesc de la aceeași distanță ca și o lucrare obișnuită cu dimensiunile convenționale în care *latura mică* are aceeași lugime cu latura mică a imaginii panoramice.

Este clar că nu ne obligă nimeni să stăm pironiți într-un loc calculat matematic, cele de mai sus trebuie luate doar ca recomadări pentru „privitorul mediu". Distanța de la care se privește o lucrarea de artă este o opțiune foarte personală și nu este nimeni suficient de calificat pentru a impune vreo regulă pentru acest act de cultură.

LINII ȘI PUNCTE

Așa cum s-a arătat în capitolul precedent, cînd s-a vorbit de alcătuirea cadrului, atît liniile cît și punctele sînt elemente ce participă cu o pondere însemnată la compunerea imaginii. Importanța lor este atît de mare încît mulți autori nu pregetă să le acorde un rol primordial în ridicarea edificiului compozițional. Kandinsky are un întreg tratat dedicat liniilor și efectelor vizuale pe care acestea le produc, iar Delacriox afirmă*) că trebuie să fii pe deplin conștient de contrastul între liniile principale și scheletul structural generat de percepție. Alături de aceste nume sonore, o serie întreagă de oameni de artă s-au ocupat la rîndul lor de calitățile liniilor. W. Hogarth a găsit chiar o linie care, în opinia sa, producea efecte deosebit de plăcute ochiului și pe care a denumit-o „linia frumosului".

În natură, în viața de toate zilele în special în artele cu reprezentare bidimensională, întîlnim linii sau puncte, fiind supuși efectelor vizuale pe care acestea le produc. La originea oricărei linii sau figuri se poate considera că punctul este elementul generator, iar prin extindere, punctul poate să genereze și arii sau volume.

Compozițional, punctul este luat în considerare doar cînd apare ca element singular, detașîndu-se de mediul unde se află. O linie poate fi considerată ca fiind constituită dintr-un număr nesfîrșit de puncte dispuse unul lîngă altul, iar o suprafață este compusă dintr-un număr infinit de linii. Tipărirea imaginilor se face tot cu ajutorul punctelor. Chiar și imagiile fotografice, indiferent de conținutul figurat, sînt constituite din aglomerări de granule de argint coloidal care arată tot ca niște puncte.

Înșiruirea punctelor în succesiuni foarte apropiate se constituie în linii care în toate artele cu reprezentare în plan au o viață de sine stătătoare și bine conturată. Spre deosebire de grafică unde linia este instrumentul de bază în mîna artistului, în fotografie liniile nu pot fi create unde vrem și cum dorim, de aceea este necesar ca încă înainte de apăsarea pe butonul declanșatorului să fim capabili să recunoaștem liniile urmărind în același timp și efectele pe care acestea le produc.

Pentru a fi în stare să controlăm efectul liniilor asupra compoziției imaginii, să facem o mică trecere în revistă a liniilor și puctelor mai importante pe care acestea le au, așa cum sînt ele cunoscute de celelalte arte.

---

*) Afirmație preluată din „Arta și percepția vizuală" de R. Arnheim.

O primă clasificare ne permite să distingem două calități fundamentale:

A — liniile care se manifestă prin ele însele;

B — liniile care au funcții generatoare.

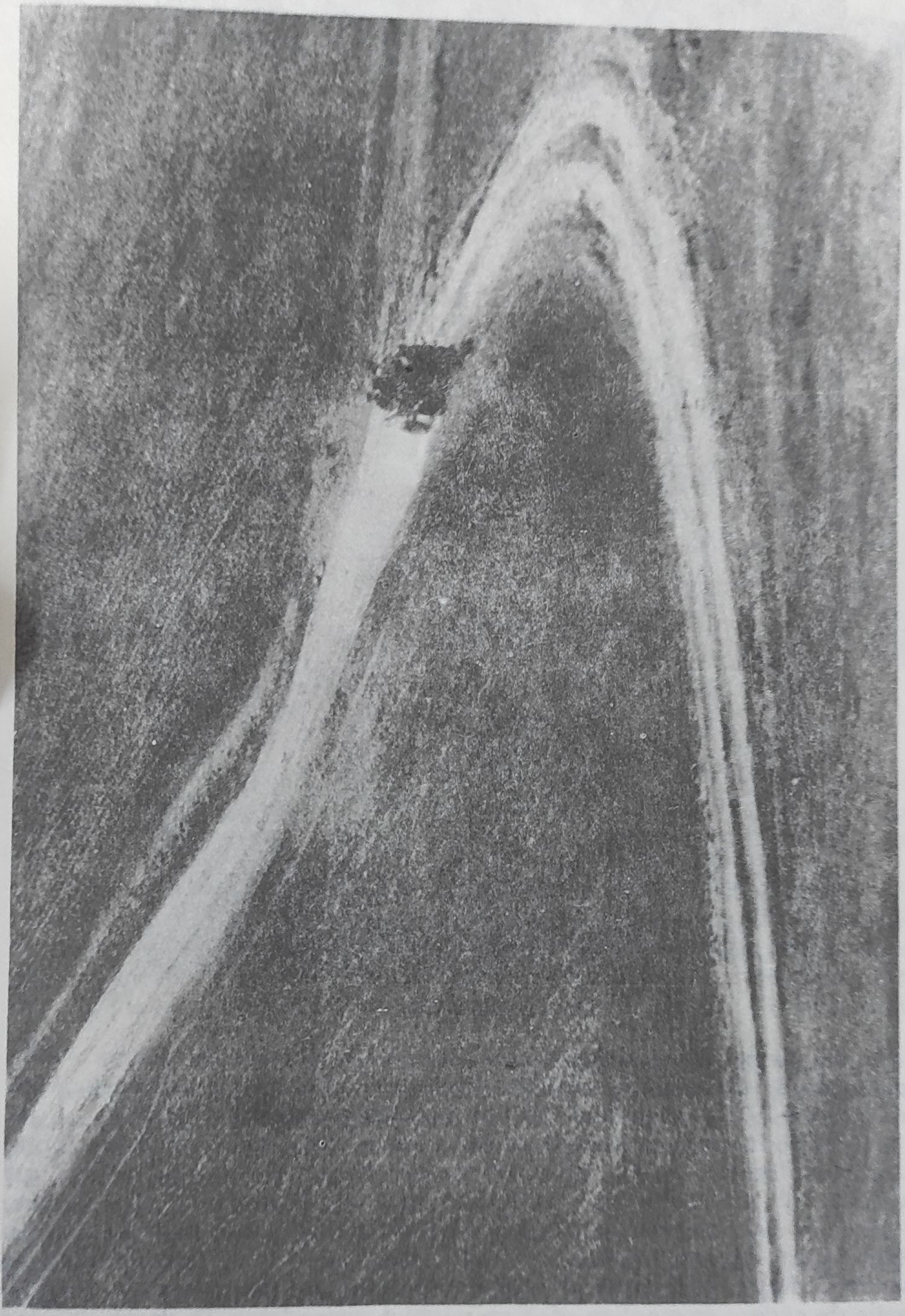
Liniile care acționează ca elemente proprii se evidențiază prin cîteva poziții particulare în raport cu cadrul imaginii și față de alte elemente de compunere a imaginii. Dintre liniile de acest fel se detașează cîteva care au roluri speciale și care le conferă o poziție de evidențiere. Astfel de linii sînt axele și diagonalele (menționate și cu alte ocazii). Pe lîngă acestea, mai există o serie de linii ca tangentele, bisectoarele, medianele și secantele, care prin poziția lor particulară ies ușor în evidență.

Din punctul de vedere al compunerii imaginii, aceste linii au și rolul de a diviza, dată fiind poziția lor, dar aceste linii pot avea și funcție opusă, aceea de a uni părțile. Orizontul de exemplu, desparte, cerul de pămînt, dar, în același timp, conform definiției, linia orizontului este locul unde cerul și pămîntul par că se unesc.

Cu excepția secantelor, aceste linii au o calitate specială, deoarece sînt unice. În afară de liniile drepte, în imagini se întîlnesc mult mai frecvent liniile combinate compuse din segmente frînte sau curbe. Din puctul de vedere al impresiei pe care o produc, aceste linii se deosebesc diametral. Liniile frînte dau impresia de ascuțit, colțuros, dur sau direcționare, asprime ori austeritate, pe cînd cele curbe ne predispun la blîndețe, veselie, melancolie, gingășie, eleganță. Între celelalte linii, curbele sînt unice în calitatea lor de a crea armonie și comparativ cu cele frînte, liniile curbe sînt mai „evoluate“ și sînt, în general, specifice mediului viu. Unii fotografi pasionați de natură urmăresc văile rîurilor unde pot fi văzute unele pietre rotunjite avînd forme foarte interesante și fotogenice. Aceste formațiuni stîrnesc interesul tocmai prin asemănarea lor cu formele vii.

Atît liniile frînte cît și cele curbe pot să aparțină unui singur plan, dar pot să se desfășoare și în spațiul tridimensional. În acest din urmă caz, în imagine va apare doar proiecția curbelor spațiale, de cele mai multe ori fiind foarte dificil să se deducă din această proiecție cum arată curba în realitate. Unele dintre formele care urmăresc aceste curbe sînt cele mai plăcute la privit, fapt binecunoscut de către sculptori care de multe ori ne încîntă privirea cu statui admirabile, chiar dacă trupurile sînt răsucite în poziții dintre cele mai nefirești.

Asocierea liniilor drepte sau curbe — situația cea mai des întîlnită; este de natură să producă o și mai mare variație a efectelor, iar în acest fel se pot detașa dintr-o succesiune de linii numai un grup avînd o alcătuire mai semnificativă. Cea mai elementară grupare și de multe ori foarte semnificativă este compusă numai din două linii. După felul în care se îmbină sau se asociază, se pot distinge o serie de efecte date de unghiul pe care îl fac două linii unite la un capăt. Dacă aceste linii compun un unghi ascuțit, se va obține un efect compozițional de orientare, sugerînd forță de direcționare, care va fi cu atît mai puternică cu cît unghiul dintre cele două linii este mai ascuțit. Să ne amintim că vîrful săgeților și indicatoarele de direcție au un astfel de aspect. Aceste unghiuri în formă de vîrfuri de săgeți mai pot da impresia de dinamism, deplasare, agresiune sau apărare.



Compoziții în care liniile au rolul dominant.



Alt exemplu de linii

Pe măsură ce unghiul dintre cele două linii se mărește, aceste efecte se diminuează, ajungînd la anulare cînd unghiul respectiv este de 180° (cele două laturi ale unghiului sînt una în prelungirea celeilalte).

De o mare importanță în ceea ce pot sugera două linii formînd un unghi, este situarea acestui unghi în raport cu privitorul. Cînd unghiul dat de cele două linii este orientat cu vîrful în sus, rămîn valabile cele afirmate pînă acum, la care se poate adăuga și sugestia de avînt sau înălțime. Pentru unghiul dat de cele două laturi, care este așezat cu vîrful în jos, semnificația se schimbă substanțial. Dacă efectul de direcționare la care se adaugă și sugestia de cădere se menține pînă ce unghiul dintre laturi se deschide pînă



Și aici liniile compun imaginea

aproape de 90°, după depășirea acestui unghi cele două drepte intră într-un antagonism care sugerează efortul și tensiunea dintre cele două capete, devenind precumpănitoare forțele ce acționează în sensul desfacerii laturilor.

O poziție particulară este chiar situația cînd unghiul este chiar 90°, iar cele două laturi sînt una în poziție verticală, iar cealaltă în poziție orizontală. În acest caz nu prevalează nici sugestia de direcționare și nici cea de efort sau contradicție. Această așezare a laturilor unghiului sugerează echilibru, staticism, siguranță, caracteristici preluate de la condiția pătratului.

O altă posibilitate de relație între drepte este intersecția. Prin intersectare, legătura aparentă a două drepte nu se accentuează, ci mai degrabă slăbește. Relațiile ce pot apare aparțin mai mult de genul disjuncțiilor. Prin intersecția a două drepte se obțin de fapt patru segmente de dreaptă, iar figura formată se poate descompune în două unghiuri ascuțite așezate vîrf la vîrf. Cînd unul dintre cele două unghiuri are laturile mai mici, se poate obține aparența unei dispute inegale (care poate fi contracarată prin „umplerea" unghiului mai mic cu o culoare mai agresivă sau prin alegerea unor tonuri diferite în suprafețele cuprinse între laturile unghiurilor.

Aparența de confruntare dintre cele două unghiuri devine din ce în ce mai atenuată pe măsură ce unghiurile pierd din ascuțime și se anulează

cînd din intersecția celor două drepte rezultă patru unghiuri drepte. De fapt, și în situația formării unghiurilor ascuțite prin intersecția celor două drepte, rezultă tot patru unghiuri, celelalte două fiind obtuze și, în acord cu legile lui Rubin (suprafețele mici tind să fie văzute ca figură), noi sesizăm cu precădere unghiurile mici, adică cele ascuțite. Totuși sînt situații cînd unghiurile obtuze pot deveni mai pregnante decît cele ascuțite. De exemplu, cînd unghiurile obtuze aparțin a două figuri diferite, iar unghiurile ascuțite devin parte din fundal.

Intersecția între două linii curbe sau o linie dreaptă și una curbă poate să producă impresii complexe prin faptul că linia curbă, fiind mai plurivalentă, are o și mai mare putere grafică; de exemplu, prin intersectarea unei linii drepte cu una curbă nu este obligatoriu să se obțină două unghiuri ascuțite opuse la vîrf. De multe ori, rezultatul acestor intersecții nu se mai concretizează prin evidențierea celor patru ughiuri, fiind posibil ca cele două linii să se mențină doar ca traiectorii care se întîlnesc și apoi se despart.

Un tip special de astfel de întîlnire este acela în care una din linii o atinge pe cealaltă fără să o străbată. Prin această compunere, se formează numai două unghiuri. Semnificația acestui fel de întîlnire este diferită, depinzînd de natura celor două linii: dacă avem două linii drepte, se vor forma două unghiuri adiacente care împreună fac 180° și din acest motiv se creează o puternică atracție între ele. Cînd cele două drepte sînt perpendiculare, coeziunea celor două unghiuri drepte nu mai este atît de evidentă, predominînd senzația de staticism sau echilibru (cînd dreapta care împarte este verticală). Și la acest tip de întîlnire semnificațiile se îmbogățesc dacă cele două linii nu sînt drepte. O menționare specială trebuie acordată combinației dintre o curbă și o tangentă. Depinzînd de poziția curbei și a tangentei, pot să apară semnificații complexe. De exemplu, chiar compunerea unei astfel de figuri poate fi rezultatul mai puțin previzibil al intersecției a două linii drepte la un capăt și curbe la celălalt. Cînd linia tangentă are poziție orizontală, iar curba se așază pe aceasta, avînd concavitatea în sus, rezultă o figură stabilă dacă cele două brațe ale curbei sînt aproximativ egale și o tendință de balans dacă unul din brațe este mai scurt. Dacă linia dreaptă este deasupra liniei curbe, se va sugera un echilibru instabil care va fi cu atît mai precar cu cît unul din brațele tangentei este mai lung decît celălalt. În cazul liniei drepte poziționată vertical, se accentuează impresia de atingere și nu cea de sprijin.

În fine, alt tip de grupare a două linii se face prin apropierea lor fără ca să se atingă. Și în astfel de asocieri se pot întîlni mai mule poziții care au diferite semnificații. Apropierea a două linii paralele duce la o structură în care predomină adițiunea. Așa cum arată Zamfir Dumitrescu în lucrarea „Structuri geometrice și structuri plastice", asocierile unor linii paralele mențin calitatea de adițiune, indiferent dacă liniile paralele sînt drepte sau nu. La grupările de linii care nu sînt paralele ci au tendința de a forma unghiuri între ele (fără să se atingă) rămîn valabile cele spuse anterior cu privire la unghiuri.

Studiul dispunerii liniilor i-a permis lui Kandisky să sintetizeze o serie de impresii dominante ce se desprind din astfel de grupări. De exemplu, dacă succesiunea, în intervale crescătoare, a liniilor, se produce din interior spre exterior, se obține impresia de expansiune sau explozie. Cînd această succesiune este plasată în partea de sus a cadrului, interpretarea se orientează spre sugestia de sfere superioare, paradis. O astfel de grupare dispusă lateral sugerează depărtarea, indicînd direcția spre care se tinde (stînga sau dreapta). Așezarea acestor linii în partea de jos face trimiteri la mediul terestru sau la opusul sferelor înalte.

O accentuată putere de sugeastie o au succesiunile regulate de linii, intervalele suficient de mari dintre acestea dînd o puternică sugestie de ritm. Pe măsură ce distanța dintre linii se micșorează, liniile se compun în suprafețe, dobîndind o nouă calitate în care linia nu mai este privită ca element individual, fiind percepută doar suprafața. Cu astfel de grupări, prin modificarea desimii și direcțiilor liniilor, se pot obține convingătoare variații de formă sau fond. De exemplu, dacă fotografiem un gard format din bare verticale dintr-o direcție perpendiculară, acesta va arăta ca un grilaj, dacă însă îl vom fotografia dintr-un unghi, barele din apropiere vor susține ideea de gard, pe cînd cele din depărtare se vor putea constitui într-o suprafață. Prin compunerea liniilor în suprafețe, asistăm așadar la dobîndirea unei noi posibilități compoziționale. Ca putere de expresie, această nouă calitate este depășită de un alt gen de asociere a liniilor și anume acela de generatoare de figuri. În acest domeniu, puterea de sinteză este atît de mare încît, numai cu cîteva trăsături de linii, se pot forma cele mai variate imagini. Desenatorii nu au nevoie decît de linii pentru a se face înțeleși prin arta lor.

Am încercat să prezint mai pe larg posibilitățile multiple de expresie pe care le au liniile și combinațiile dintre ele, deoarece multe dintre aceste structuri elementare se regăsesc și în imaginile fotografice sub diferite forme;crestele munților pot fi comparate cu o linie frîntă sau cu niște unghiuri cu vîrful în sus, valurile mărilor cu linii sinuoase avînd diferite curburi, linii paralele și unghiuri se formează la tot pasul, în special în peisajul urban. Toate aceste structuri de bază, indiferent sub ce formă se regăsesc, acționează asupra percepției noastre producîndu-ne impresii și senzații așa cum s-a arătat.

Funcția primordială a liniei în pictură sau grafică este însă foarte diferită de rolul acesteia în fotografie. În pictură, liniile sînt sinteză și pun în evidență expresii vizuale prin compoziția pe care o poate realiza autorul. În fotografie, aceste expresii trebuiesc căutate și analizate pentru a fi puse în evidență în cîmpul imaginii. Aceste căutări sînt foarte dificile pentru un fotograf aflat la începuturi, de aceea, în unele școli de fotografie, cursanții trebuie să participe și la lecții de desen. Fotograful trebuie să vadă în imagine felul în care se pot manifesta liniile, în special cînd acestea se compun în figuri sau generează suprafețe.

Figurile, constituite din linii sau suprafețe, integrează caracteristicile individuale ale elementelor constituente, generînd noi efecte. Astfel, privind puțin mai atent cea mai simplă figură geometrică închisă formată din linii și unghiuri, triunghiul, constatăm că, mai mult decît orice altă formă închisă, prin forma sa, triunghiul este figura care poate imprima dinamism datorită

unghiurilor din care ese compus. Avem și o excepție, atunci cînd în vîrful triunghiului se află un unghi mai mare de 90°. La o astfel de figură, capacitatea de sugestie este pasată de la vîrf spre bază, care devine predominantă. Un triunghi cu vîrful ascuțit va da aceleași efecte ca și unghiul ascuțit, iar baza, latura paralelă cu baza cadrului, are un rol important cînd devine mult mai mare decît înălțimea triunghiului. În cazul triunghiurilor isoscele, baza își menține funcția, indiferent dacă este sau nu paralelă cu latura de bază a cadrului. Pentru restul posibilităților de poziționare ale unei forme triunghiulare în spațiul imaginii, sînt importante atît forma și dimensiunea, cît și așezarea acestuia.

Un triunghi cu vîrful în sus va sugera dinamism, cu atît mai mult cu cît vîrful este mai ascuțit, iar triunghiul ocupă un spațiu mai mare în suprafața lucrării (un triunghi mititel aruncat undeva în josul cadrului, la nivelul solului nu va avea nici pe departe acest efect). Triunghiul ar putea să exprime și tendința de avînt, tensiune sau direcționare (moștenită tot de la unghiul ascuțit). Dacă triunghiul este răsturnat părînd că se sprijină pe unul dintre vîrfuri, produce impresia de instabilitate, inducînd o stare de tensiune. Cînd vîrful triunghiului nu este orientat perfect în jos, triunghiul nostru are tendința de a se roti pentru a se așeza cuminte pe bază, într-o poziție stabilă. De altfel, triunghiul așezat pe latura cea mai mare considerată ca bază este figura care prezintă și sugerează maximum de stabilitate.

Mai puțin dinamice decît triunghiul, celelalte figuri geometrice regulate au totuși un rol compozițional evident, prin faptul că formele lor sugerează organizarea. Dintre acestea, pătratul ca figură în imagini, își păstrează toate caracteristicile discutate cînd s-a vorbit despre cadrul pătrat. Deși cînd este așezat pe o latură dă o impresie de stabilitate, rotirea și așezarea unui pătrat pe un colț (devenind astfel romb) îi conferă acestuia o tensiune și o tendință de mișcare sau instabilitate, rolul elementelor stabile fiind preluat de către diagonale.

Alte figuri geometrice cu mai multe laturi au caracteristici mult mai complexe, care depind în mare măsură de relațiile compoziționale ce pot apărea între aceste figuri și celelalte elemente din imagine. Figurile geometrice nu trebuie înțelese stricto senso numai ca atare, ca niște bucățele de material decupate în formă de pentagon, hexagon sau dreptunghi. O figură geometrică se poate compune și din diferitele părți ale subiectului. De fapt, compoziția chiar prin această organizare se manifestă. Precizăm că negarea acestei afirmații nu înseamnă neapărat absența compoziției. Figurile geometrice regulate au ca semnificație „intrinsecă" organizarea, dar în diferite configurații ele pot să primească și alte sensuri. Un exemplu tipic este cercul. Așezat pe o suprafață orizontală, cercul are o semnificație de element de sine stătător aflat în echilibru indiferent. Aceste caracteristici se mențin chiar dacă cercul din imagine reprezintă proiecția unei sfere sau a unui cilindru văzut dinspre una din baze. De îndată ce îl așezăm pe o suprafață în pantă, același cerc va crea impresia unei tendințe de mișcare și a unei deplasări în josul pantei. Dacă suprafața cercului este neomogen iluminată, se poate sugera tendința de rotire pînă cînd cercul ar ajunge cu partea cea mai întunecată spre bază.

ILUZII OPTICE

O calitate cu totul particulară atît a liniilor cît și a figurilor este aceea de a produce iluzii optice. Deși studiul modului în care acționează iluziile este preocuparea psihologilor, obținerea iluziilor cu ajutorul liniilor și formelor este binecunoscută de către artiști. Chiar fotoaparatul prin sistemul optic ne înșeală ochiul prin binecunoscuta iluzie a perspectivei. În anumite condiții, liniile sau figurile pot să ne apară distorsionate sau de altă mărime, aspectul lor depinzînd de configurația în care se află.

Iluzia — potrivit difiniției din psihologie — este o reflectare denaturată a obiectelor sau fenomenelor, percepția sau senzația rezultată fiind considerată falsă.

Multe dintre efectele iluziilor decurg din cerința de organizare explicată de legea fundamentală a percepției (orice configurație tinde să fie văzută astfel ca structura rezultată să fie cît mai simplă) care se opune detașării de elemente singulare spre a fi comparate. Perceperea unor configurații ca iluzii depinde de condițiile obiective, dar și de stările afective ale privitorului. Această dependență este preponderentă mai ales în fotografie, unde luarea imaginii durează foarte puțin; fotograful aflîndu-se sub influența unor factori de moment apasă pe buton și gata! Dimpotrivă, pictorii, chiar și cei foarte sensibili, au timp să se „trezească" în timp ce execută schița. Pe de altă parte, neconcordanța între stările afective ale fotografului cînd a creat lucrarea (timpul de lucru fiind mult mai scurt decît în cazul pictorilor, care au răgazul necesar unei „distilări" a impresiilor de moment) și stările afective ale privitorilor poate da naștere la interpretări diferite.

Un tip special de iluzie optică este datorat supraestimărilor părților interesante ale subiectului în raport cu cele neinteresante, care nu sînt „băgate în seamă" de către fotograf. În situația privitorului, în majoritatea cazurilor, aceste arii de interes nu corepund cu ale fotografului, astfel explicîndu-se de ce se obțin așa de multe lucrări ce „nu comunică".

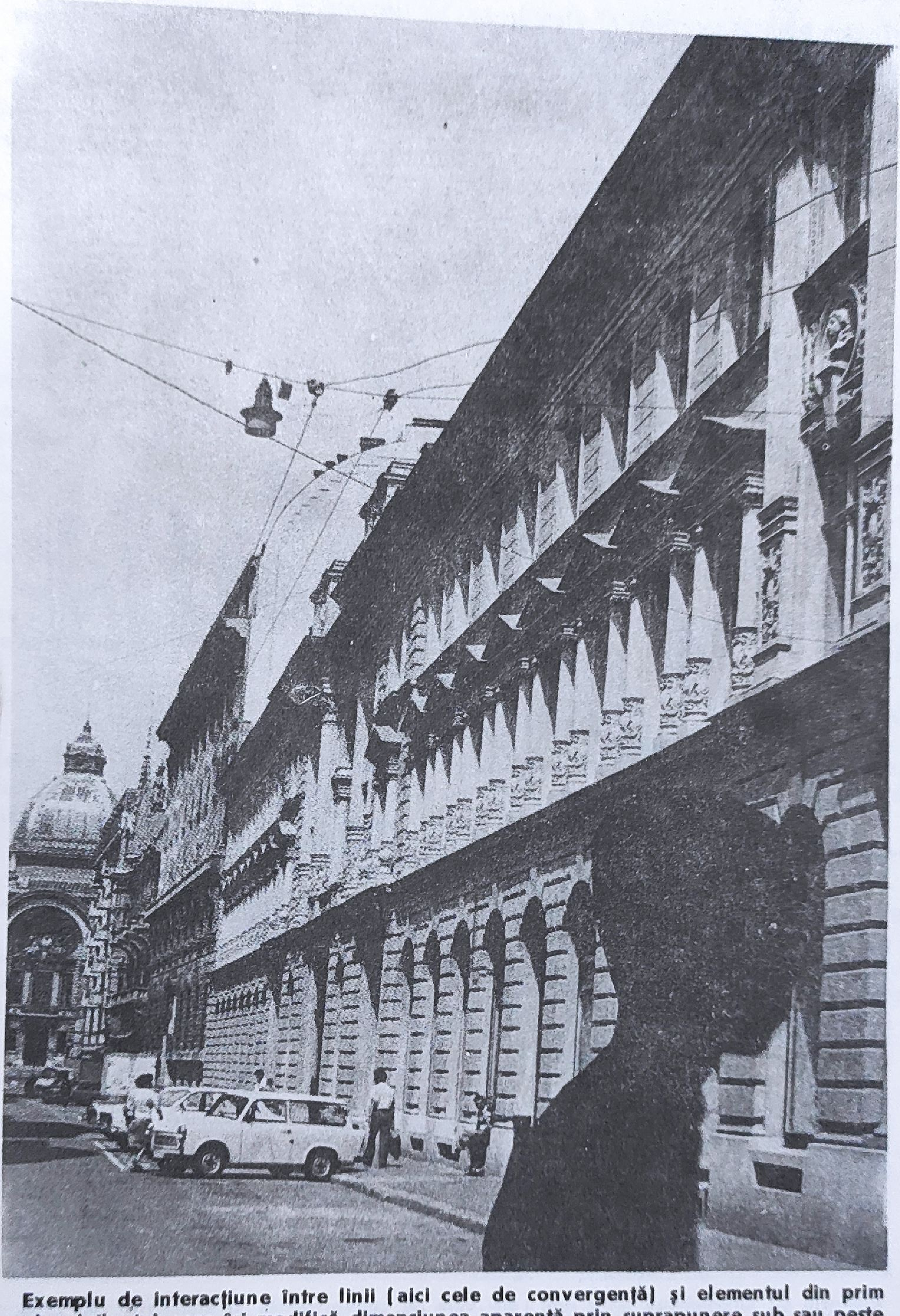
Linia, ca element creator de iluzie optică, acționează întotdeauna prin efectul de proximitate, adică o linie sau un grup de linii nu ne apar deformate decît în prezența unui cîmp ce constituie mediul deformator. Fenomenele date de aceste cîmpuri duc la supraestimarea unor elemente ale figurii (sau obiectului) și la subestimarea altora.

Iluziile arareori ne apar ca atare în condițiile reale de fotografiere, dar aplicații bazate pe aceste figuri găsim la tot pasul: liniile verticale par mai lungi decît cele orizontale, un pătrat cu dungi orizontale ni se arată mai alungit și mai stabil, unele linii pot să pară că sînt paralele, deși nu sînt și invers.

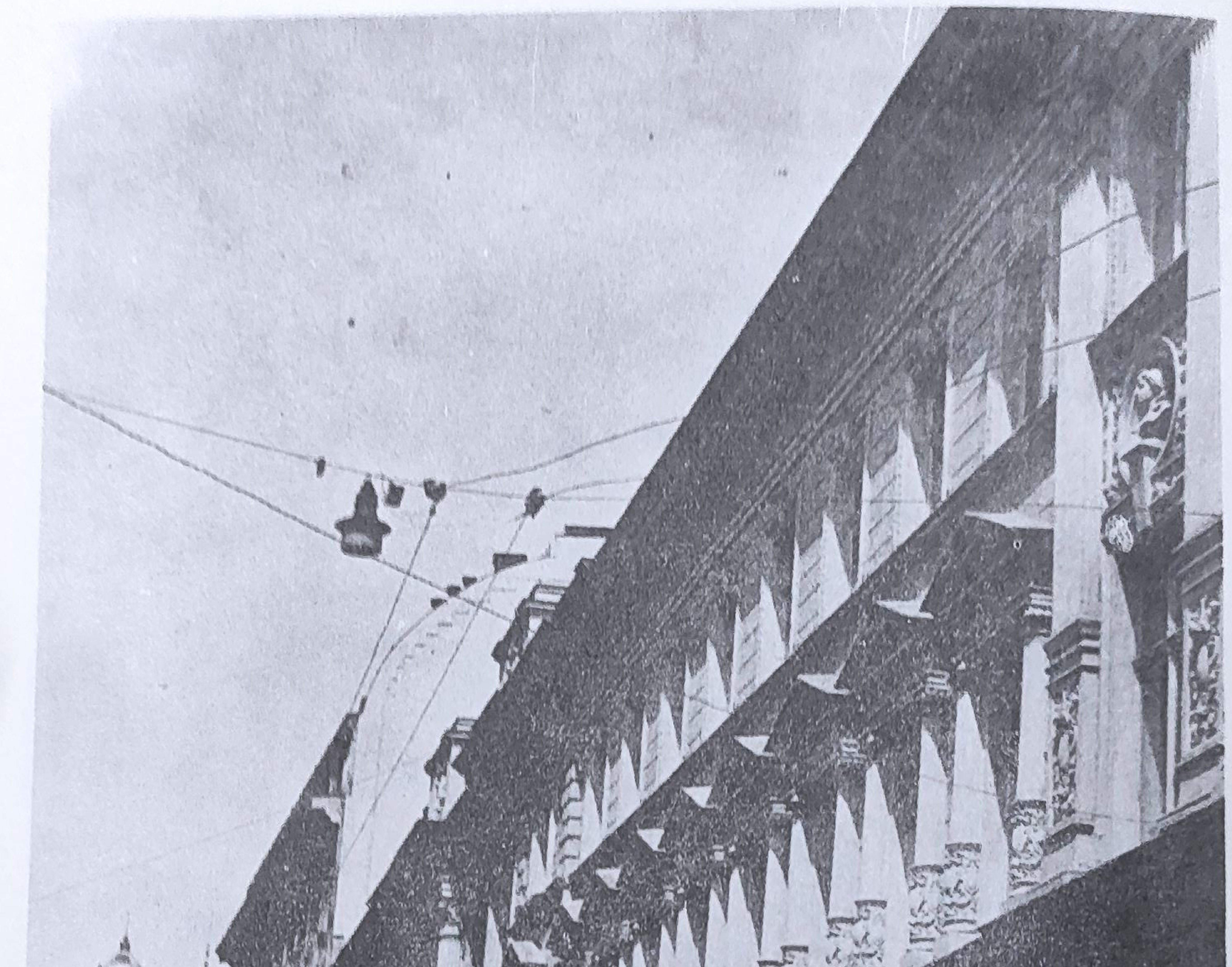
Iluziile optice cu care ne confruntăm cel mai frecvent sînt perspectiva liniară și cea centrală. Din acest motiv, sîntem atît de obișnuiți cu jocul acestor iluzii, încît îl acceptăm ca de la sine înțeles. Pe lîngă senzația de profunzime, liniile creatoare de perspectivă pot participa la exagerarea mărimii unor obiecte atunci cînd se practică diferite colaje. De fapt, dacă raționăm prin extrapolare, întreaga imagine fotografică nu este altceva decît o iluzie prin care încercăm să reprezentăm lumea reală.



Imagine de comparație pentru efectul liniilor de convergență.



Exemplu de interacţiune între linii (aici cele de convergenţă) şi elementul din prim plan (silueta) care îşi modifică dimensiunea aparentă prin suprapunere sub sau peste liniilor de convergenţă.



Exemplu de interacțiune între linii (aici cele de convergență) și elementul din prim plan (silueta) care își modifică dimensiunea aparentă prin suprapunere sub sau peste liniile de convergență.

Funcția creatoare a liniilor nu se mărginește la cele prezentate aici. Tot cu ajutorul liniilor se pot obține reprezentări de tonuri sau chiar volume. Felul în care un artist este capabil să stăpînească acest mijloc de reprezentare stabilește granițele de calitate între lucrări. În fotografie, noi nu sîntem obligați de a stăpîni liniile prin abilitate manuală. Acest privilegiu nu ne aparține, ceea ce putem și se impune ca o obligație este datoria de a vedea și controla (în măsura în care mijloacele fotografice specifice ne permit) efectul produs de liniile care apar în imagine.

NUMĂRUL DE AUR

O părere greșită presupune că matematica și arta sînt situate la antipozi. Marii artiști s-au folosit mai mult decît se crede de matematică, utilizînd cu rafinament o serie de aplicații matematice. Printre acestea se află și numărul de aur. O definiție a numărului de aur poate fi dată prin raportul unor segmente de dreaptă. Potrivit acestei definiții, numărul de aur este dat de raportul dictat de poziția unui punct C aparținînd unui segment de dreaptă AB, astfel ca să fie satisfăcută condiția: $\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{BC}$ dacă $AC > BC$. Determinarea acestui punct se poate face atît pe cale geometrică, cît și pe cale algebrică, prin rezolvarea ecuației de gradul 2, $X^2 - X - 1 = 0$, a cărei rădăcină pozitivă are expresia $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ Rezultatul acestei fracții este numărul 1,6180339... notat de obicei cu Φ și care este de fapt numai o parte din numărul de aur, deoarece, fiind vorba de un număr irațional, continuarea cifrelor de după virgulă este nesfîrșită.

Există și alte moduri de definire, de exemplu cu ajutorul seriei lui Fibonacci $1 + \frac{1}{2} + \frac{2}{3} + \ldots$ — numărul de aur fiind limita raportului dintre termenul de rang „n" și cel de rang $n-1$, pentru n tinzînd către infint. Sau definiția cu totul remarcabilă* prin folosirea unei fracții infinite prin care se utilizează cifra UNU:

$$1+\cfrac{1}{1+\cfrac{1}{1+\cfrac{1}{1+\cfrac{1}{1+\cdots}}}}$$

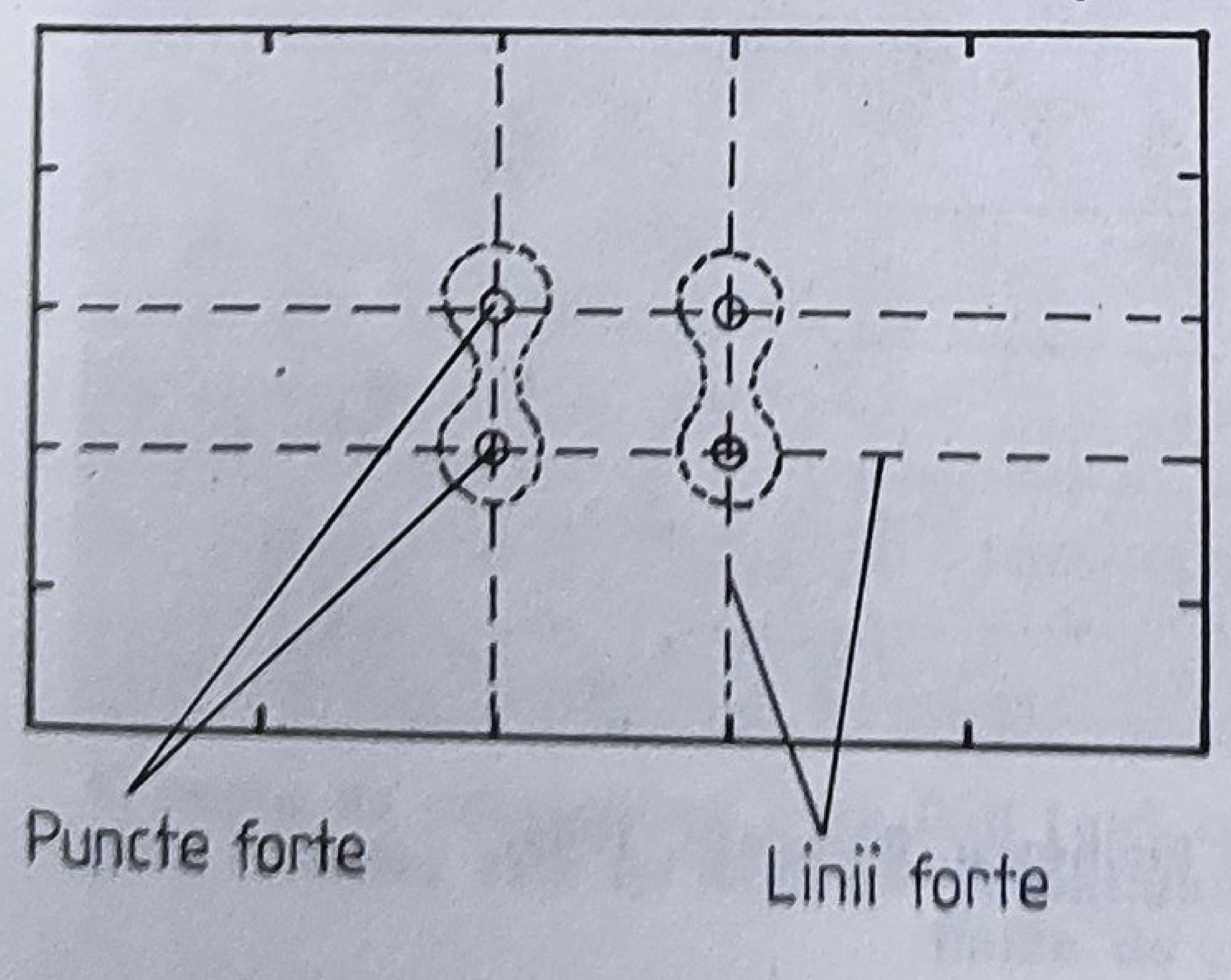
*Vezi Solomon Marcus 2Artă și știință", Editura Eminescu, București, 1986.

Alături de această definiție, o serie de alte proprietăți atît matematice (cum ar fi de exemplu $1 + \varphi = \varphi^2$ în care φ = numărul de aur) sau biologice — unde se poate cita diviziunea celulară mitotică — ce are loc tot după legea numărului de aur, au suscitat interesul unor cercuri largi de oameni de artă sau savanți. Se pare că organizarea ființelor este pătrunsă de esența acestui număr.

Cunoscut încă din antichitate (printre cei care s-au ocupat de el numărîndu-se și Platon), numărul sau diviziunea de aur a fost aplicat atît în pictură cît și în sculptură sau arhitectură. Egiptenii au folosit numărul de aur la piramide (raportul dintre latura bazei și înălțime). Grecii antici aveau un adevărat cult pentru acest număr. În epoca renașterii, numărul de aur a fost „revitalizat". I s-au atribuit chiar proprietăți divine, fiind cu precădere exemplificat prin rapoartele rezultate din măsurători antropometrice.

De unde un astfel de interes cu totul special pentru acest număr? În primul rînd, din măsurători rezultă că organismul uman (masculin) are o serie de segmente în proporție cu acest număr. S-au făcut experimente cu un grup de subiecți de toate categoriile, care au fost puși să deseneze un dreptunghi. Rezultatul, cu totul surprinzător, demonstrează că marea majoritate a subiecților au desenat dreptunghiuri avînd raportul laturilor apropiat de media de aur. Alte măsurători efectuate asupra unor opere de artă cu valoare unanim recunoscută au scos în evidență că numărul de aur era de multe ori prezent în proporțiile formelor și figurilor.

Dreptunghiul avînd laturile în raportul numărului de aur, rareori a fost folosit pentru a se realiza cadraje pentru lucrări. Totuși în toate cadrajele avînd cele mai variate rapoarte ale laturilor numărul de aur se regăsește prin împărțirea **fiecărei** laturi în acest raport — pentru fiecare latură existînd două asemenea puncte. Dacă prin aceste puncte se duce cîte o dreaptă, se obține figura alăturată. În această figură, liniile punctate sînt numite „drepte forte" și zonele din jurul lor sînt considerate ca fiind locul cel mai potrivit de plasare a elementelor care sînt considerate de cel mai mare interes pentru imagine. În intersecțiile acestor drepte forte se găsesc „punctele forte", locuri de asemenea foarte potrivite pentru componentele importante din imagine. Calitățile acestor locuri nu trebuiesc interpretate rigid, în sensul că orice subiect plasat pe direcția dreptelor sau în punctele forte va avea neapărat o așezare ideală avînd asigurată o rezolvare perfectă. Dacă acest mod de plasare ar fi perfect și unanim valabil, am avea o formulă de succes garantat. De altfel, nici evitarea acestor locuri „forte" în unele lucrări nu trebuie să ne sugereze că avem de-a face cu lucrări de proastă calitate și lipsite de valoare. Exigența actului de creație nu constă în aplicarea dogmatică a unor legi sau formule.



Cele mai multe dintre lucrările marilor artiști corespund armoniei numărului de aur, dar nu trebuie să se creadă că toți aceștia au efectuat cal-

cule și măsurători laborioase cînd și-au realizat lucrările. Ei au aplicat instictiv aceste proporții și numai foarte puțini și-au proiectat cu meticulozitate lucrările avînd ca „modul" proporția numărului de aur. Lucrarea Adam și Eva, de exemplu, a fost elaborată de către Albrecht Dürer, în concordanță cu diviziunea de aur.



Imagini în care poziția unor părți principale corespunde diviziunii de aur după una dintre laturi.

În fotografie, armonia dată de acest raport trebuie să rezulte în mod firesc din alegerea și decuparea imaginii, iar fotograful nu trebuie să lucreze la fel de automat ca și fotoaparatul său, aplicînd mecanic această regulă. Proporțiile optime ale dimensiunilor sau valorile tonale trebuie să decurgă într-o lucrare, ca o prelungire a simțirii și nu din calcule și măsurători preliminare.

Puntea pe care o face numărul de aur legînd percepția senzorială de conștientizarea prin rațiune se datorează probabil proprietăților unice pe care acest număr le etalează prin calitățile ce i se atribuie: proporție irațională

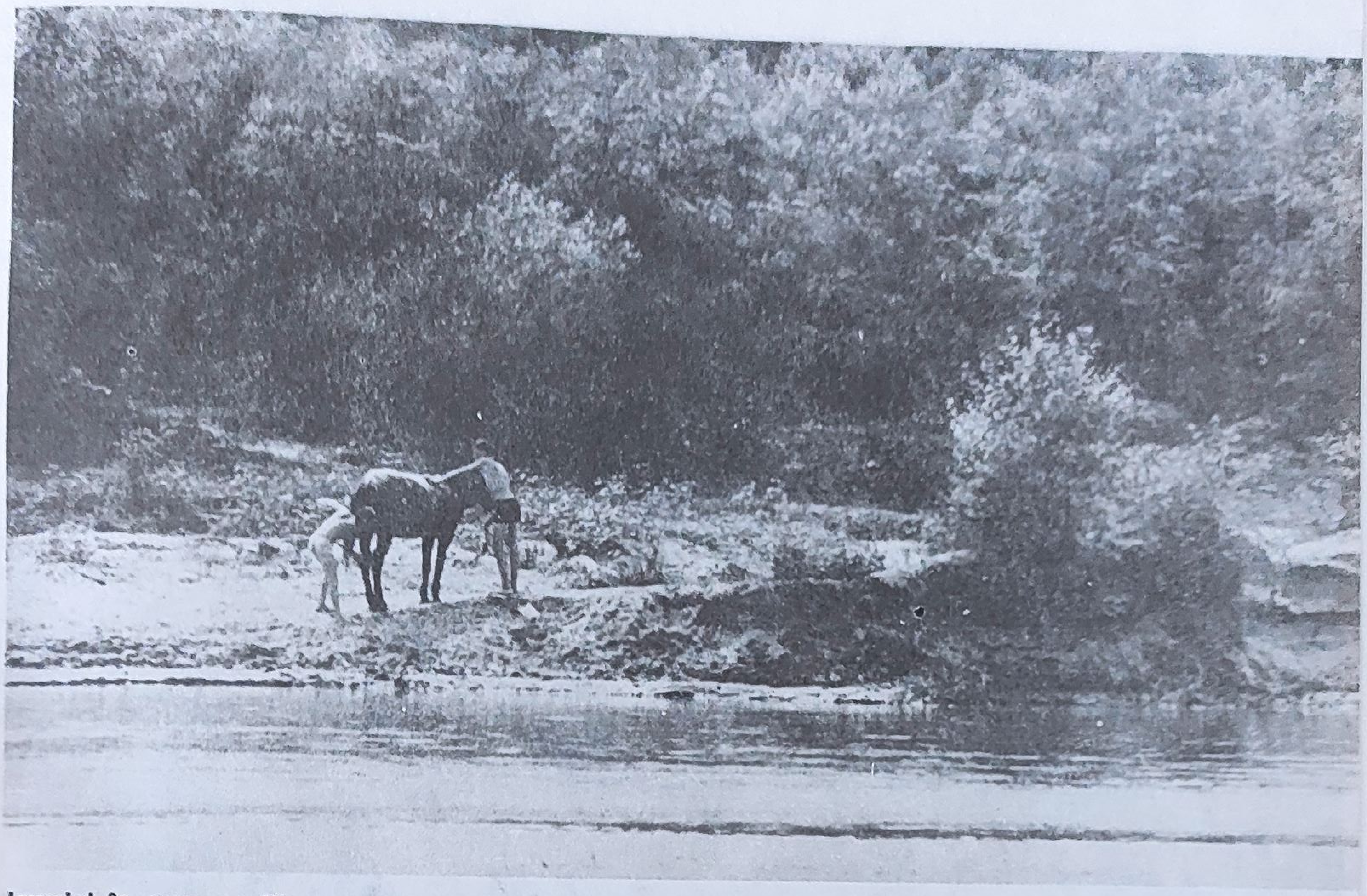


Imagini în care poziția unor părți principale corespunde diviziunii de aur după una dintre laturi.

unică, esențial, singular, inefabil, admirabil, inexprimabil, inestimabil, excesiv, suprem, excelentissim, incomprehensibil, dignissm*.

În arta fotografică nu trebuie să exagerăm calitățile acestui număr, deoarece prin modul conceptual, diferit de celelalte arte, prin care se realizează fotografia, adică analiză în comparație cu sinteza folosită la celelalte, este foarte dificil și nedorit chiar ca analiza să meargă atît de adînc și amănunțit încît să se facă măsurători pentru a se urmări dacă la un subiect oarecare, proporția de aur a fost respectată. De aceea, în legătură cu utilizarea numărului de aur în fotografie, nu este de dorit a se da metode de aplicare. Fotograful să se concentreze asupra poziției subiectului, acesta să fie așezat în mod optim în corelație cu celelalte părți din imagine și cu ceea ce dorește să exprime. Dacă această poziție sau felul în care subiectul este raportat la celelalte elemente de compoziție verifică și diviziunea de aur, cu atît mai bine. Eforturile de a implica cu orice preț diviziunea de aur ca un certificat de calitate în vederea obținerii unei armonii pot să ducă la imagini forța-

* Preluat din Charles Bouleau, „Geometria secretă a pictorilor".



Imagini în care poziția unor părți principale corespunde diviziunii de aur după una dintre laturi.

te, din care vor răzbate în special socotelile rigide și stîngace pe care le-a efectuat autorul.

Între figurile geometrice, triunghiul este cel mai stabil sau cel mai instabil, cercul este figura cea mai simetrică, iar pătratul cel mai echilibrat. Numai dreptunghiului, prin această diviziune de aur, i se conferă posibilitatea de a deveni cel mai armonic, avînd și cea mai mare valabilitate formală. De aceea, poate, forma dreptunghiulară este aleasă cu predilecție de către artiști, chiar dacă dreptunghiul „de aur" propriu-zis cu laturile în raport de 1,6..., este mai puțin folosit de către artiști pentru a-și încadra lucrările.

SIMETRIA

Dacă numărul de aur este reflectarea interpretării intelectuale și o tentativă de imixtiune a științei și preciziei pentru aprecierea obiectivă a calităților artistice, simetria reprezintă poate cel mai vechi element de compoziție. Despre simetrie s-a scris și s-a spus cel puțin la fel de mult ca și despre numărul de aur, un număr mult mai larg de oameni fiind cuprins în cercul celor interesați. Explicația acestui interes constă în faptul că simetria este întîlnită mult mai des în jurul nostru, atît în lumea vie cît și în mediul lipsit



Tonalitatea foarte închisă a norilor sugerînd o stare de apăsare, de iminență a unei furtuni.

de viață. Simetrie întîlnim peste tot: populația cristalelor există într-o lume a simetriilor, majoritatea animalelor au corpul simetric, în regnul vegetal, frunzele sau ramurile pot avea o dispunere simetrică, iar omul — cea mai desăvîrșită dintre viețăți — are de asemenea o construcție simetrică. Mîinile, picioarele, organele externe ale simțurilor sînt simetrice. Dintre acestea, auzul permite localizarea direcției de unde vine sunetul, datorită dispunerii simetrice a urechilor, iar văzul, cel mai important simț, prin dispunerea simetrică a ochilor permite orientarea spațială și vederea în relief.

Simetria înseamnă ordine, atît în mediul viu, cît și în cel lipsit de viață, iar aplicațiile simetrice își găsesc utilizarea în cele mai diverse domenii. De la produsele tehnice și pînă la testul propus de Rorschach (unul dintre cele mai folosite în psihologie — care folosește un set de figuri simetrice obținute inițial prin îndoirea unei foi și avînd la mijloc cîteva picături de vopsea de diferite culori) simetria pătrunde adînc în existența noastră.

În pictură, ca element de compunere a imaginii, simetria a fost folosită din cele mai vechi timpuri. Toate figurile regulate au un centru, o axă sau

un plan de simetrie, iar celelalte figuri, oricît de „aiurite" ar fi, prin simpla oglindire, se pot compune într-o imagine care dobîndește un grad de ordine. Totuși, pictorii moderni se cam feresc să utilizeze calitățile simetriei ca element compozițional. Motivul principal al acestor ezitări, valabil și în fotografie, este că, prin repetarea sau reflectarea ca într-o oglindă a acelorași elemente, simetria introduce o notă de monotonie.

Simetria este de mai multe feluri* însă în fotografie, cel mai frecvent avem de-a face cu simetrii obținute prin oglindire, datorate reflexelor pe suprafețele ude sau lucioase. Astfel de simetrii pot să genereze impresia de confruntare sau opoziție, iar cînd există elemente de legătură între imaginea originală și cea reflectată, pot să apară figuri noi, rezultate din compunerea celor două imagini. Aceste figuri noi pot să ducă la întregirea armoniei.

Un cunoscut exemplu este obișnuita arcadă de pod care împreună cu imaginea ei din lac dă prin compunere o elipsă ce este văzută ca un întreg. Există situații cînd pot să apară simetrii datorită reflexelor neobservate. În acest fel, simetria participă alături de noi la compunerea imaginii, iar rezultatul final nu mai corespude intențiilor noastre. Astfel de imagini pot să cîștige în conținut, dar de cele mai multe ori cîștigul este nedorit. Uneori există posibilități de a controla aceste reflexe nedorite cu ajutorul filtrului de polarizare, care însă va „tăia" și celelalte reflexii. Simetria ca element de compoziție trebuie folosită cu rezerve, avîndu-se în vedere cîștigul minim pe plan emoțional.

TONURI, CULORI ȘI UMBRE

În pictură, fiecare dintre aceste trei elemente este un constituent de bază pentru compunerea unor imagini, fiind tratat ca atare în toate lucrările serioase, tonul sau umbra și în special culoarea putînd fi obiectul unor ample lucrări separate și de sine stătătoare. Deși sînt entități dinstincte, aceste elemente compoziționale vor fi expuse împreună, deoarece în fotografie posibilitățile de control separat sînt limitate.

Dacă încercăm să excludem linia ca element compozițional, tonurile sînt și rămîn singurele capabile de a compune, fără nici un alt ajutor, o imagine. Pe lîngă valoarea lor ca element plastic de redare a formelor, tonurile paricipă cu o pondere însemnată la transmiterea sau sugerarea unor stări emoționale sau sentimente.

Prin ton în sens fotografic se înțelege o valoare a unei nuanțe de gri sau, cînd se discută despre culori, tonul semnifică o nuanță mai închisă sau mai deschisă a aceleiași culori. Deși în pictură există un termen consacrat — tenta — noțiunea de ton a dobîndit o largă extindere. Prin „ton" se mai înțelege și dominanta nuanțelor unei imagini, așa cum este cheia unei partituri. În acest sens, posibilitățile tonurilor ca elemente de structură a imaginii sînt atît de extinse încît există delimitări între diferitele moduri de realizare a unor lucrări într-o anume factură, numai din acest punct de vedere.

---

* vezi Cornel Ailincăi „Introducerea în gramatica limbajului vizual", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

Astfel, lucrările compuse numai din tonuri gri de nuanțe deschise se numesc high-key, iar cele în care dominante sînt tonurile gri foarte închis, apropiindu-se de negru, sînt numite low-key. Într-un fel în opoziție cu acestea, există lucrări în care, menținîndu-și rolul determinant ca element de compoziție, tonurile sînt reduse la minimum prin valorile lor extrem, numai alb și negru. Aceste lucrări fiind surori bune cu grafismul pur, se obțin de asemenea numai prin mijloace fotografice și stîrnesc de multe ori invidiile colegilor din grafică. Dacă numărul minim de tonuri pe care poate să-l conțină o imagine este de două, care ar putea fi numărul maxim de tonuri? Corespunde oare acest maxim cu numărul optim de gradații tonale pentru o anume lucrare?

Răspunsul la aceste întrebări nu este simplu și ușor de dat. Din punct de vedere tehnic, în condiții de iluminare date, cu ajutorul măsurătorilor exponomerice (vezi principiul zonelor, al lui A. Adams din vol. I), prin alegerea unui film potrivit și cu prelucrări adecvate, noi am putea obține un număr oarecum controlabil de tonuri pe un film. Ulterior, prin alegerea materialelor pozitive și a proceselor de laborator, am putea reda în imagine un număr oarecare de tonuri, limiat de posibilitățile tehnice. Este însă această gamă de tonalități în armonie cu subiectul, corespund aceste tonuri cu intențiile noastre, cu punctul nostru de vedere în raport cu subiectul și față de ce dorim să exprimăm? Pe de altă parte, dacă noi considerăm că ar fi potrivit un număr foarte mare de tonuri, am putea oare să le obținem? Răspunsurile acestor întrebări depind de pregătirea tehnică a fotografului și de posibilitățile materiale pe care acestea le are, iar lucrările existente ne arată că potențialul existent din punctul de vedere al gradaților tonale ca element compozițional este încă foarte departe de a fi epuizat.

Tonurile depind în esență de lumină ele pot fi controlate, deci, cu ajutorul iluminării, iar la fotografia în alb-negru — redarea diferitelor culori ale unor nuanțe de tonuri gri se poate face, avînd largi posibilități de control, cu ajutorul filtrelor. O copertă de carte cu un titlu de culoare verde pe fond roșu purpuriu avînd pe margini un chenar albastru va putea fi redată cu titlul în nuanța cea mai deschisă dacă la luarea imaginii, folosim un filtru verde, fondul roșu va fi redat cu tonul cel mai închis, iar chenarul cu ton intermediar. Cu ajutorul unui filtru roșu, titlul va apare în tonul cel mai închis, iar fondul va apare în nuanța cea mai deschisă. În fine, cu ajutorul unui filtru, chenarul va apare în griul cel mai deschis.

Stăpînirea redării tonurilor este de importanță determinantă în fotocompoziție, deoarece tonurile, mai mult decît oricare element de compoziție, sînt capabile să comunice stări sufletești și să implice participări afective.

Tonurile deschise, în principal, înseamnă lumină sau părți luminoase, în același timp ele pot să sugereze veselie, dar și lipsă de vigoare. În astfel de tonalități se disting bine texturile, deci este necesară o atenție sporită la corespondența între ceea ce poate să semnifice textura în contextul general. De exemplu, dacă dorim să sugerăm delicatețea unui obiect, dar lumina principală cade dintr-o poziție prin care se scoate în evidență o textură grosieră, intențiile noastre vor fi dominate sau chiar anihilate de relieful prea evidențiat al texturii.

La polul opus, valorile tonale închise pot să sugereze interiorizare, dramatism, vigoare, apropiere, mister (prin care, dînd frîu liber imaginației, te lasă să presupui orice). În gama tonalităților joase, pe măsură ce ne afundăm în tonalități din ce în ce mai închise, texturile și detaliile suprafețelor devin din ce în ce mai estompate și mai puțin vizibile și deci au o importanță din ce în ce mai mică. Prin nota de mister pe care o introduc, tonalitățile închise sau foarte închise au o mult mai mare putere de sugestie, imaginile cu mari suprafețe negricioase uniforme nu sînt de dorit, deoarece lipsa detaliilor le face monotone. În acest sens, o regulă, totuși, nu există, dovada constituind-o un mare număr de imagini foarte bune prin puterea lor de sugestie, în care suprafața neagră acoperă cea mai mare parte a imaginii.

Alături de gradarea tonurilor, poziția și felul în care sînt repartizate diferitele tonalități în suprafața imaginii constituie un alt procedeu esențial folosit la compunerea imaginii. Ca mod de compunere, prin poziția pe care o au în cadrul imaginii, tonurile sînt la fel de bogate în posibilități ca și gradațiile tonale. Plasarea diferitelor tonalități într-o imagine este mai de grabă privilegiul pictorilor, dar nici fotografii nu stau chiar așa de rău.

În partea de sus a imaginii sînt plasate în mod firesc tonurile de nuanțe deschise, care sugerează lumina și cerul. Partea de jos a imaginii, rezervată în mod obișnuit pămîntului, este încărcată cu tonalități mai închise. Inversarea acestor ordini produce un efect de tensiune în care tonalitățile foarte închise sau negrul imprimă o atmosferă apăsătoare. Dacă nuanțele întunecate aparțin unor nori, se lasă impresia de stare premergătoare unei furtuni iminente.

Posibilitățile tonurilor ca element de compoziție se extind datorită felului în care valorile tentelor închise sînt urmate de unele deschise. O alternare echilibrată a acestor nuanțe poate să genereze ritm și dinamism, care sînt cu atît mai accentuate cu cît diferența dintre nuanțele tonurilor alternate este mai mare. Graficienii cunosc bine aceste posibilități, astfel că reușesc, numai prin jocul tonurilor de alb și negru, să creeze imagini cu o șocantă putere emoțională.

Chiar și absența unor mari variații tonale poate fi deosebit de expresivă, un singur voal tonal cu o delicată nuanță de gri ne duce cu gîndul la o ceață plină de melancolie sau deprimare, putînd să mai sugereze depărtarea, voalul atmosferic, o mare liniștită, dar și ceva tern sau plictisitor, care nu poate să iasă cu nimic în evidență. Două valori tonale diferite generează la granița dintre ele iluzia liniei, îmbogățind și prin aceasta filonul posibilităților compoziționale.

O lume nouă se deschide prin introducerea culorii. Modificarea nuanțelor unei singure valori cromatice se poate face — tehnic vorbind — atît prin variația intensității culorii pure, cît și prin impurificarea acesteia cu ajutorul albului sau al negrului sau cu orice tonalitate de gri. Această multitudine de posibilități trebuie să facă obiectul unor studii care nu pot fi ocolite de nimeni dintre aceia care sînt implicați în exprimare vizuală, spațiul de față nefiind suficient pentru aprofundări. Ne vom mărgini doar să prezentăm cîteva aspecte specifice pentru fotografie. În primul rînd, trebuie precizat că de cele mai mule ori este aproape imposibil să se poată interveni cu

un control eficace în a modifica zestrea cromatică a imaginii, fotografii fiind nevoiţi să-şi concentreze eforturile pentru a reuşi să redea cît mai fidel coloritul iniţial al subiectului.

Deşi redarea culorilor este mai fidelă cînd folosim diapozitive, posibilităţile de control şi manipulare a culorilor sînt mult mai largi cînd se lucrează cu filme negative color. Şi la procesul negativ-pozitiv color, eforturile principale se concentrează pentru a se obţine o imagine cu o redare cît mai apropiată de ceea ce crede fotograful că a văzut. Confruntarea dintre imagine şi original duce aproape întotdeauna la aprecieri negative cu privire la culorile obţinute în imagine.

Variaţia tonală în cadrul aceleiaşi culori şi modificări cromatice datorate limitelor tehnice fac foarte dificilă abordarea tonalităţilor cromatice ca element de compunere în cazul tentativei de a reda un subiect real. Artistului fotograf îi sînt dechise în special întortocheatele căi ale manipulărilor din laborator. Prin procedee tehnice foarte laborioase în laborator, fotograful poate să se „joace" dar şi să creeze, operînd cu valori tonale cromatice, cele mai inedite scheme compoziţionale, dînd prilej criticilor să-şi desfăşoare cu entuziasm vehement arsenalul de observaţii „constructive". Din acest punct de vedere, limitările şi constrîngerile la care sînt forţaţi fotografii nu operează şi asupra criticilor, acestora din urmă rămînîndu-le un ospăţ la fel de copios ca şi al celorlalţi critici din alte genuri de artă.

Efecte de compunere a imaginii cu ajutorul tonurilor colorate se obţin prin alăturarea unor tonuri complementare, asociere care prin exaltare reciprocă a celor două culori produce un puternic efect cromatic. La fel de şocante sînt, de altfel, şi asocierile a două tonuri adiacente care frapează prin respingere. Să reţinem şi că tonurile pure sînt mai puternice decît cele pastel sau combinaţiile cu tonuri de gri sau negru. Avînd o pondere vizuală mai mare, aceste culori au şi un efect compoziţional mai pregnant.

Echilibrarea cromatică a unei imagini este partea cea mai delicată din întreaga muncă de elaborare a unei lucrări. Calitatea echilibrului cromatic face diferenţierile cele mai nuanţate pe scara evaluărilor, determinînd în bună măsură dacă o lucrare poate să urce dificilele trepte spre categoria valorilor autentice. Echilibrul coloristic nu trebuie înţeles în sensul că dacă o jumătate de imagine este verde, cealaltă jumătate trebuie să fie purpurie. Fără a scăpa din vedere că 1 kg de verde este mai verde ca 10 grame, cum a spus un mare pictor, trebuie să spunem că echilibrul cromatic este obţinut atît prin mărimea ariilor pe care sînt distribuite culorile, cît şi prin poziţia şi forma acestor suprafeţe. La acest echilibru trebuie să participe şi intensitatea culorii. O mică suprafaţă viu colorată poate să compenseze o mare arie avînd o culoare mai pastelată. Într-un lan de grîu ce dă în pîrg, o unică floare de mac este atît de pregnantă încît atrage imediat atenţia.

Ca şi în pictură, în fotografie, culoarea are rolul principal de a întări impresia de adevăr, de a convinge, dar acest mod de a folosi culoarea nu este unic şi are puţină legătură cu aspectele compoziţionale.

După cum se ştie, o imagine poate fi înţeleasă şi fără aportul culorii. Ceea ce se neglijează de multe ori este rolul de participare a culorii ca element creator de sensuri, prin faptul că valorile cromatice se adresează direct sufletului nostru. Studii psihologice arată că asupra noastră se exercită

influențe majore de către culorile existente tot timpul în jurul nostru. Bunăoară, a fost dovedit că roșul este culoarea cea mai agresivă și cea mai pregnantă. Un grup de voluntari care au trăit într-un mediu monocromatic, în care totul era colorat într-un roșu aprins, după numai cîteva zile au prezentat tulburări de comportament. La polul opus există culori care calmează și odihnesc ochiul; pereții unor spitale și uzine sînt colorați în culori pastel, avînd nuanțe de bleu, vernil sau galben-pai.

Este cunoscută, de asemenea, semnificația sentimentală (pentru europeni) a unor culori: galben — gelozie; roșu — dragoste; verde — speranță; albastru — seninătate.

Pe lîngă aceasta, culorile pot să sugereze apropierea sau depărarea. Jaques Derry analizează felul în care Cézanne se folosea de culori pentru a sugera apropierea sau depărtarea. Acest pictor aprecia că portocaliul este culoarea care înaintează și care se apropie cel mai mult de noi, care ni se pare cea mai apropiată. Urmează apoi galbenul și roșul, care de asemenea avansează către privitor, după aceea verdele și violetul și la urmă albastrul fiind culoarea ce pare că se îndepărtează de noi cel mai mult. De altfel, o justificare ar fi fenomenul fizic prin care radiațiile cu energie mică sînt cel mai mult absorbite de atmosferă și de aceea, în depărtare, toate obiectele capătă nuanțe albăstrii. Tot cularea albastră este cu precădere folosită de același Cézanne pentru tonurile din umbră, portocaliul fiind asimilat cu zonele luminoase.

Toate aceste caracteristici fac din culori unul dintre elementele cele mai puternice de compunere a imaginii. Alături de modul „realist" de folosire a culorii de către fotografie, mult mai conexă sub aspectul compunerii imaginii pare că ar fi utilizarea unor culori arbitrar alese. În acest fel se poate afirma că în fotografie, utilizarea culorii a parcurs un drum invers decît cel din pictură, trecînd de la folosirea realistică a culorii, prin cea simbolică, spre experimentul pur. Mai mult decît oricare dintre elementele care concură la compunerea unei imagini. culoarea are evoluția cea mai puțin dinamică (în mare parte datorită limitărilor impuse de materialele fotosensibile), deși ea se apropie cel mai mult de condiția universală de comunicare artistică, prin faptul că se adresează direct senzorialului. O combinație de culori place sau nu, indiferent de nivelul cultural. Prin afirmațiile de mai sus, ar fi greșit să se creadă că se trece cu prea multă ușurință peste inovațiile pictorilor optici (Caravaggio, Courbet, Seurat și Pissarro). Aceasta din urmă, adept al pointiliștilor, în lucrarea „Bulevardul Montmartre" (1897) de exemplu, a pictat alăturînd puncte de culori pure pentru a obține cele mai variate efecte cromatice. De altfel, toți pointiliștii au aplicat aceste procedee, cunoscînd teoria potrivit căreia prin asocierea de culori pure se pot realiza culori rezultante mai saturate decît prin amestecarea lor. Procedeul, după cum se știe, stă și la baza obținerii oricărei culori pe sistemul tricromatic care se folosește și în fotografie. Ceea ce afirmăm în continuare se referă strict la fotografie, unde valorile cromatice ale unui subiect sînt redate în imagine cu limitări și destorsiuni de foarte multe ori imprevizibile și greu cu controlabile. Ceea ce fotografului îi este deosebit de greu, pentru orice pictor este doar o problemă de opțiune, ca să schimbe poziția ori nuanța oricărei culori din spațiul imaginii.

La această stare nu puțin a contribuit și calitatea experimentărilor, mai degrabă tenaci chimiști decît coloriști cu certe înclinații artistice.

Inhibiția în fața procedeelor complicate, pe de altă parte, nu a fost de natură să încurajeze pe cei cu simț artistic, dar puțin pregătiți în fața chimiei fotografice. Această stare de lucruri trebuie să fie un avertisment pentru prea zeloșii amatori de laborator care dintr-un entuziasm nesusținut de pregătire sînt tentați să-și aprecieze lucrările după numărul de ore petrecute în laborator.

UMBRE

Într-o imagine, umbrele ar putea fi definite ca zonă în care lumina este mai mult sau mai puțin absentă, avînd tonuri sau nuanțe mai întunecate și (eventual) diferit colorate care apar pe unele obiecte, sau pe lîngă acestea, în partea opusă sursei de lumină principală.

Din punctul de vedere al compoziției, umbra este tratată ca un element secundar în comparație cu lumina, totuși ea participă într-o măsură importantă la compunerea imaginii. Fără zone de umbră, de exemplu ar fi foarte dificil să se redea relieful, iar la portrete, umbrele sînt acelea care evidențiază acele subtile nuanțări ale expresiei.

Factorul cel mai important de care depinde calitatea umbrei este natura luminii principale*, de concentrația acesteia depinzînd conturul umbrei, iar distanța și unghiul sub care cade această sursă de lumină dă dimensiunile umbrei.

Prin natura lor, umbrele pot să cadă pe obiectul propriu-zis sau pe obiectele înconjurătoare. În primul caz se vorbește de umbre proprii, iar în cel de-al doilea se spune că avem umbre purtate.

Calitățile umbrelor în compunerea imaginii se datoresc posibilităților pe care acestea le au de a schimba atît grafica cît și relieful și adîncimea. Este suficient să facem o imagine a unor obiecte cu multe fețe, în plin soare, cînd vor apare umbre puternice, și pe lumină difuză (cer acoperit) pentru a constata efectul pe care umbrele pot să-l producă.

Raportul dintre dimensiunile obiectului și dimensiunile umbrei este un alt mijloc de control al compunerii imaginii, de multe ori existînd situații cînd umbra capătă o importanță dominantă în comparație cu obiectul care o produce. Ca exemplu poate fi dată o imagine luată pe deasupra unui obiect înalt care este iluminat cu lumină laterală.

Calitatea cea mai de seamă, poate, a umbrelor este posibilitatea acestora de a crea legături între elementele din imagine. Umbrele purtate pot să facă punți între diferitele planuri ale imaginii și, mai important, pot să ducă la crearea unor relații speciale între diferitele părți ale subiectului. Cu aceste funcții se poate spune, pe bună dreptate, că umbrele participă la compunerea imaginii.

---

* A se vedea și „Învățați fotografia de la maeștri", vol. 1, pag. 91—96



Lumina laterală din imaginea luată de sus creează un efect inedit, dîndu-ne o informaţie despre forma roşcovei, informaţie pe care, privind direct roşcova, nu am putea-o avea.

Un important efect grafic poate să apară datorită umbrelor care alternează în mod ritmic cu zonele luminoase, prin aceste ritmuri umbrele contribuind activ la armonia imaginii.

La fel de importante ca şi efectele grafice şi conexiunile mai mult sau mai puţin evidente, jocul umbrelor poate să creeze sau să susţină stări sufleteşti sau senzaţii care se degajă din atmosfera imaginii. Cel mai ades sugerată este senzaţia de rece pe care o produc umbrele, întărită la color şi de nuanţele albăstrii datorate de obicei luminii cerului. Umbrele pot să sugereze şi o largă paletă de sentimente. Prin dimensiunea şi curbura unor umbre date de obiecte liniare se poate insufla tristeţe, melancolie sau blîndeţe — cînd umbrele cad pe suprafeţe unduioase avînd curburi domoale. În opoziţie cu aceste sentimente, nişte umbre nete şi colţuroase pot să ne transmită impresia de duritate, asprime sau chiar grotesc, dacă aceste umbre cad pe suprafeţe „rupte", cu schimbări bruşte de planuri.

Importantă este şi poziţia umbrei în raport cu „faţa" subiectului. Poziţia obişnuită a umbrelor este în spatele sau lateral cu subiectul, posibil, o reminiscenţă datorată orientării către lumină pe care o dădeau primii fotografi constrînşi de mica sensibilitate a materialelor fotosensibile. Cînd umbra cade în partea din faţă, uzual orientată către fotoaparat (cazul contraluminii), se obţine uneori o senzaţie de nefiresc. Această senzaţie este şi mai accentuată cînd umbrele cad în acelaşi sens cu direcţia de deplasare. În acest fel de imagini, se poate induce senzaţia de opunere, de încetinire, sau chiar de stopare a mişcării.

Acţiunile umbrelor în compunerea imaginii pot fi salutare, dar pot să producă şi efecte mai puţin dorite. Cînd umbrele sînt „amănunte neglijabile", ele pot să se răzbune drastic, un stîlp sau alt obiect care nu se vede, dar care îşi face cunoscută prezenţa prin umbra sa care pătrunde în cadrul imaginii, este un exemplu tipic, de multe ori la fel de puţin agreabil ca şi accidentala umbră a fotografului, de care s-a vorbit în volumul 1 al acestei lucrări.

O altă impresie neplăcută poate apărea cînd de la acelaşi obiect pornesc mai multe umbre purtate, datorate mai multor surse de lumină. Astfel de situaţii se întîlnesc în special în fotografia de studio, unde se folosesc mai multe surse de lumină, tocmai pentru a se atenua sau elimina o parte dintre umbrele proprii ale subiectului.

Necazuri suplimentare complică viaţa fotografilor care lucrează fotografie color. Am menţionat deja umbrele colorate în albastru, datorate luminii cerului. În studiouri, cînd se folosesc diferite surse de lumină, datorită intensităţii diferite, aceste surse pot avea temperaturi de culoare diferite şi astfel apar dominante cromatice în zonele umbrite. Totuşi nu trebuie să rămînem cu impresia că umbrele diferit colorate constituie întotdeauna un dezavantaj şi produc numai efecte coloristice dezagreabile. Mulţi pictori au folosit cu bună ştiinţă culori diferite în zonele umbrite, tocmai pentru puterea sporită de expresie pe care aceste umbre o au în compunerea imaginii.

În ceea ce-i priveşe pe fotografi, partea delicată rezidă în faptul că nu au mari libertăţi de opţiune în alegerea calităţii umbrelor, aceste fiind un dat care scapă adesea de sub control.

Felul modest și aparent pasiv în care umbrele participă la compunerea imaginilor este adesea înșelător și de multe ori ne face să trecem cu prea mare ușurință peste efectele pe care le produc aceste consecințe ale luminii. Și nu de puține ori, această ușurință se plătește cu prețul maxim: imagini ratate. Să nu uităm că într-o imagine lumina trăiește deplin și prin umbrele pe care le produce prin absența ei.

În rîndurile de mai sus am încercat să evidențiez cîteva noțiuni de organizare sau de compunere a imaginii, pe care este bine să le cunoaștem și să le avem în vedere atunci cînd facem o fotografie. Aceste noțiuni nu sînt un pachet de instrucțiuni prin aplicarea cărora să se obțină automat o lucrare de valoare. Se poate obține însă o compoziție corectă, fară a include și calitățile care fac tranziția unei lucrări în categoria operelor de artă. Pentru ca această trecere să fie posibilă, este necesar talent, inspirație, originalitate și multă, multă muncă. În plus, în cazul fotografiei, accentuez din nou, este foarte greu să compunem o fotografie în felul în care o fac pictorii cu lucrările lor. Noi fotografii putem doar să *selectăm* cu ajutorul mijloacelor care ne stau la îndemînă prin alegerea unei încadrări care să păstreze autenticul, ineditul și alte trăsături care pot fi redate prin mijloace fotografice. În același timp, cadrul este de dorit să corespundă și din punctul de vedere al organizării elementelor în imagine. În acest sens, compoziția ar putea să însemne abilitatea ca să nu spunem talentul de a selecta în modul cel mai corespunzător elementele caracteristice ale unui anume subiect.

Posibilitățile tehnice care ne stau la îndemînă sînt destul de numeroase: obiective cu diferite distanțe focale, diafragma, timpul de expunere, filtre, sensibilitatea filmului, formatul cadrului (la luarea imaginii sau în laborator), revelatori diferiți, supraimpresiuni, precum și o serie de alte procedee de laborator.

MIȘCARE

Mișcare. Una dintre cele mai remarcabile iluzii într-o imagine este iluzia mișcării. Posibilitățile tehnice de redare a mișcării într-o imagine au fost descrise în volumul 1. Pentru subiectele care se mișcă, fotografia are mijloace tehnice specifice. Aceste posibilități permit o abordare cît se poate de convenabilă, datorită faptului că impresia de mișcare poate fi accentuată sau diminuată prin mai multe procedee: lungirea timpului de expunere, mărirea distanței focale și/sau mărirea vitezei de urmărire a subiectului cu fotoaparatul.

Mai încărcat de sens decît mișcarea este dinamismul. Nu este necesar ca un subiect să se deplaseze neapărat, pentru ca imaginea să aibă dinamism. În acest sens, mișcarea nu trebuie să fie o acțiune suspendată într-una din fazele intermediare. Mult mai caracteristică este atitudinea capabilă de a sugera mișcare. Această atitudine este optim prinsă numai în momentele culminante care sînt și cele mai semnificative. Un tăietor de lemne va fi redat în poziția cea mai reprezentativă cînd se află cu toporul în punctul cel mai ridicat, punct în care, de fapt, toporul nici nu se mișcă, această poziție fiind echivalentă cu poziția unei pietre aruncate în sus și ajunsă într-un punct mort cînd viteza este egală cu zero. Se dovedește astfel că mai important



Ziduri şi ziduri



Variante a ceea ce s-ar numi zid.

decît să redăm mișcarea printr-o imagine neclară pe un fond neclar (cel mai expresiv dintre felurile de a reda mișcarea) este să încercăm să redăm starea de tensiune pe care o generează mișcarea. În acest fel pusă problema, este limpede că o rezolvare este compoziția pe diagonală. De altfel, Kandinsky a aplicat de mult în lucrările sale acest procedeu de înlocuire a mișcării cu tensiunea.

Posibilități de a sugera mișcarea le au și elementele grafice care se repetă ritmic, cunoscîndu-se că ritmul este un atribut specific mișcărilor ordonate.

Cum vedem, plasarea unui subiect nu este o treabă simplă și, dacă subiectul este compus din mai multe părți similare ca interes, apar complicații pe care numai cei foarte înzestrați pot să le rezolve în mod fericit. Un subiect compus din două părți principale de apropiată valoare, situate la oarecare distanță între ele, îl va sili pe observator să-și plimbe privirile de la o parte la cealaltă. Aceasta duce la o abordare mai dificilă a întregii compoziții, inducînd o tensionare. Senzația este și mai neplăcută dacă părțile se află într-o opoziție evidentă, „nu se potrivesc". Dacă nu sînt deliberat concepute,

astfel de opoziții obosesc privirea și trebuiesc evitate pentru a nu strica armonia întregii lucrări.

Foarte important pentru subiectele compuse din două elemente este spațiul care le separă. Această distanță poate avea semnificații foarte diferite, după cum sînt așezate cele două elemente. Dacă nivelele sînt diferie, mărirea distanței contribuie la slăbirea efectelor produse de diferența de înălțime sau la ruperea legăturilor ce s-ar putea face. Pentru subiecte pe același nivel, distanța care le separă poate să însemne tot ce se poate spune despre o legătură. O distanță foarte mică va sugera intimitate sau ciocnire iminentă, iar un spațiu mare va transmite ideea de absență a vreunei conexiuni, pînă la antagonism. Astfel de sugestii sînt corelate și cu poziția celor două elemente. Impresiile vor fi total diferite, de exemplu dacă un copil aleargă după altul sau dacă doi copii aleargă în sensuri opuse.

Cînd avem subiecte compuse din mai multe părți principale, una sau unele dintre acestea pot fi în centrul imaginii, fără ca prin această poziție să li se știrbească din interes (aici acționînd legea fundamentală a percepției).

Dimensiunile și poziția subiectului principal sau a părților acestuia devin nesemnificative dacă noi nu vom reuși să detașăm aceste părți de restul elementelor. Acest fapt este deosebit de important la fotografia în alb-negru unde transformarea culorilor în tente de griuri poate duce la completa „mascare" a subiectului în decorul în care se află. Pentru aceasta, noi dispunem de cîteva posibilități de punere în evidență a subiectului. Cel mai la îndemînă este să așezăm sau să ne așezăm astfel ca subiectul să se afle în prim plan sau în planul principal (dacă avem cum să alegem un prim plan convenabil). Nu trebuie să avem inhibiții pentru abordarea din apropiere a unui subiect, dacă acest lucru ni se pare corespunzător pentru calitatea imaginii. Această sugestie este valabilă pentru orice subiect, cu excepția oamenilor, a căror abordare trebuie să fie făcută cu decență și bun simț pentru a nu leza în nici un fel dispoziția celui fotografiat. O alternativă este prin folosirea unui teleobiectiv cu distanță focală adecvată (varianta optimă este tele-zoom).

Un alt mod de a releva un subiect este prin jocul clarităților. De exemplu, un subiect clar pe un fond neclar se poate obține prin folosirea unei distanțe focale mai lungi, a unei diafragme mai deschise, a unui timp de expunere mai scurt și a urmăririi subiectului (dacă acesta se mișcă). Redarea neclară a subiectului are posibilități mai limitate, prin focalizarea pe alt plan de focalizare sau, dacă subiectul este în mișcare, prin folosirea unui timp de expunere mai lung și cu fotoaparatul nemișcat.

CONTROLUL TONURILOR

Controlul tonurilor este un alt mijloc de a scoate în evidență un subiect. Punerea în evidență cu ajutorul filtrelor a fost deja discutată pe larg. Tonalitățile pot fi controlate foarte bine și cu ajutorul luminii. De exemplu, putem reliefa subiectul prin iluminare, suprapunîndu-l pe un cîmp întunecos. Este obișnuită în astfel de cazuri folosirea așa-numitului „cleşte de lumină" în care este

prins subiectul. Prin unghiul sub care cade lumina, fundalul nu este iluminat, astfel că se obţine o detaşare cît se poate de pregnantă. Inversul acestui procedeu este mai greu de folosit, deoarece subiectul va apărea doar ca o siluetă în care redarea detaliilor este dificilă datorită fundalului prea luminos.

Alături de posibilităţile enumerate pînă acum, mai există procedee de detaşare prin controlul spaţiului din jurul subiectului, control care este posibil prin folosirea decupajelor sau utilizarea unor obiective cu diferite unghiuri de cîmp. Nici unul dintre aceste procedee nu poate rivaliza cu ilustrarea subiectului cu ajutorul culorii. Contrastul de culoare este cel mai eficace din acest punct de vedere.

Posibilităţi de punere în evidenţă a subiectului sînt numeroase şi nestandardizate, fotografilor rămînîndu-le libertatea de a găsi căile cele mai potrivite care, de cele mai multe ori, sînt legate de specificul subiectului.

Iată-ne ajunşi la sfîrşitul acestui capitol. Unde aşezăm subiectul? Putem condamna tendinţa copiilor de a ocupa foaia punînd subiectul la mijloc? Este bine? Este rău? Este doar copilăros şi comod, centrul avînd valoare doar ca reper de referinţă al cadrului. Dacă pe noi ne satisface, nu avem decît să-l punem chiar în centru. Important este să fim capabili să evidenţiem în modul cel mai expresiv şi elegant ceea ce vrem să exprimăm cu subiectul dat. Acesta este de fapt scopul mărturisit al fotocompoziţiei.

Prin organizarea dată de compoziţie, nu facem altceva decît să potenţăm ce este mai caracteristic în lucrare. Cel mai important este ca această organizare să se manifeste printr-o *armonie* — această retortă în care se topesc elementele disparate — deplină a întregii lucrări, astfel ca aceasta să fie un tot închegat şi nu un inventar al unor elemente prinse într-o imagine. Subliniem încă o dată că nu trebuie, totuşi, să ne bazăm pe fotocompoziţie în sensul că aplicînd ad literam diferite reguli vom obţine cu orice subiect, oricît de searbăd, lucrări cotate fără ezitări ca opere de artă. Această disciplină de organizare ar putea fi numită mai precis conformism.

Odată, André Kertesz a fost întrebat cînd a dobîndit calitatea formei, a viziunii şi sensul compoziţiei. Răspunsul lui a fost:

— Cu aceste *instincte* eu m-am născut.

Noi ceilalţi nu ne naştem în fiecare zi cu astfel de instincte, de aceea trebuie să buchisim şi să experimentăm cu prudenţă, şi tot de aceea nu trebuie să punem un preţ prea mare pe calităţile creatoare ale principiilor şi regulilor compoziţiei. Să nu ne lăsăm copleşiţi nici de faptul că fotograful este forţat de construcţia fotoaparatului de a focaliza în centrul cadrului şi să încercăm să nu facem încadrarea la fel de automat ca şi fotoaparatul nostru.

Să nu uităm că, în esenţă, fotocompoziţia înseamnă într-un anume fel bunul simţ în sens artistic şi să încercăm să ne educăm pe cît mai mult posibil acest bun simţ, avînd în vedere şi legile mai sus enunţate.

Să păstrăm în minte doar o definiţie posibilă dată de Edward Weston: „Compoziţia este felul cel mai puternic în care sînt relevate lucrurile văzute".

La care se poate adăuga doar că în fotocompoziţie esenţialul nu poate fi spus, el trebuie descoperit. Nimic altceva.

5. Genurile artei fotografice

Una dintre moștenirile cele mai controversate pe care fotografia a preluat-o de la pictură este împărțirea subiectelor pe grupe de teme. Fără a discuta cît de bună este această împărțire (făcută pentru pictură de către Academia Franceză), care încadra diferitele genuri de subiecte în majore, ca subiectele istorice, și genuri minore, cum ar fi portretul sau natura moartă, putem afirma că împărțirea actuală din fotografie ține mai degrabă de domeniul taxologic decît de cel al ierarhizării valorice. Această divizare a subiectelor nu are un caracter legic, putînd fi mai restrînsă sau mai extinsă. Bunăoară, o primă și largă împărțire ar fi să nu acceptăm decît două genuri, de exemplu peisaj și reportaj. Dar cum ar fi considerat un portret de studio? Se impune deci adăugarea unui gen foarte distinct, portretul de studio?. Și ce te faci cu un studiu de natură statică? Putem extinde din nou numărul de genuri. În acest fel putem adăuga fotografia la microscop, care este statică, dar nu poate fi comparată cu o imagine „studiu" compusă din trei ouă, o sticlă de lapte și doi morcovi.

Compararea și aprecierea diferitelor imagini cînd se organizează un salon-concurs cu premii devine strict necesară, deoarece este greu de acceptat să acorzi un premiu pentru un portret prin comparație cu imagini de peisaj, sau cu fotografii făcute la microscop. Lucrurile se simplifică simțitor în cazul saloanelor specializate „Sport", „Portret", „Zoo" etc.

Destul de rezonabilă (în opinia autorului) este împărțirea adoptată și de saloanele organizate de Asociația Artiștilor Fotografi de la noi: Portret, Peisaj, Reportaj, Natură statică și Eseu, deși se poate replica imediat că natura statică poate fi cuprinsă în cadrul eseului. De altfel, cei mai înverșunați adversari ai împărțirii pe genuri afirmă, nu fără temei, că există doar un singur gen: Fotografia. Pentru închiderea cercului, acestora li se poate replica de asemenea cu mult temei că fără o împărțire cît de sumară nu ar exista posibilitatea nici unei comparații — deci eliminarea unor competiții fotografice — care sînt un potențial factor de progres. Mai important, în absența unei împărțiri, s-ar închide importante căi de studiu și critici legate de aspectul creator, capitol la care arta fotografică este oricum deficitară.

În cadrul genurilor de mai sus, am cuprins numai fotografia ca mijloc de expresie, neincluzînd categoriile fotografiei utilitare care cuprind fotografia științifică (de la fotomicroscopie electronică și pînă la spațiul cosmic), fotografia publicitară, documentară.

Acceptînd împărțirea fotografiei pe genuri, ca un rău necesar, și fără a face o diferențiere valorică, să încercăm discutarea acestora.

PORTRETUL

Ierarhizarea impusă de Academia Franceză a situat portretul printre genurile minore ale picturii. Totuşi, pe măsură ce această ierarhizare s-a adîncit, din ce în ce mai mult dintre cei interesaţi de portret, ca gen, au ajuns la concluzia că dificultatea realizării unui portret adevărat îndreptăţeşte la o reconsiderare a acestui punct de vedere.

În ceea ce priveşte fotografia, ar părea că nimic nu este mai uşor decît să orientăm fotoaparatul spre un chip şi, după alegerea parametrilor tehnici (dacă nu o face automat fotoaparatul), să apăsăm pe butonul declanşatorului, obţinînd — chiar pe loc, dacă lucrăm cu „instant" — o imagine pe care să o calificăm drept „portret". Dintr-o astfel de imagine ar putea rezulta un portret, dar fără un ochi calificat şi echipamentul corespunzător ar trebui să existe o şansă extraordinară ca imaginea în discuţie, numai ca rod al întîmplării, să fie un adevărat portret. Acei fotografi care preferă şi practică acest gen se vor simţi, pe bună dreptate, ultragiaţi, deoarece ei au aflat, cel puţin în parte, dificultăţile legate de obţinerea portretului, iar adevăraţii portretişti vor surîde cu superioritate, ei cunoscînd bine cît de dificilă este realizarea unui bun portret.

Ca gen, portretul înseamnă redarea unei imagini care să corespundă din punct de vedere al proporţiilor antropometrice şi mai cu seamă să pună în evidenţă caracteristici personale, izvorîte din structura sufletească a subiectului. Această performanţă implică o pătrundere deosebită din partea fotografului, dar şi o participare din partea subiectului. Colaborarea din partea subiectului se obţine cu foarte mare dificultate, de cele mai multe ori neputîndu-se realiza, din cauza absenţei legăturilor afective dintre fotograf şi subiect. Măiestria unui portretist trebuie să rezide tocmai în capacitatea de a-şi crea punţi inefabile de comunicare între el şi subiect.

Chipul uman a suscitat încă de la începuturile reprezentărilor vizuale un interes major şi continuu. Chiar şi apariţia fotografiei îşi are o parte din cauze în dorinţa pictorilor şi graficienilor de a găsi o metodă de a reda cu detalii cît mai precise şi mai fine trăsăturile caracteristice ale chipurilor. Din nefericire, portretul ca gen a plătit unul dintre cele mai mari tributuri de stagnare ca o anexă a picturii. S-a mers pînă acolo încît importanta calitate a fotoaparatelor de a reda cel mai bine detaliile a fost repudiată, prin cerinţa de a se crea un obiectiv mai puţin „tăios", capabil de acel „flou artistic", specific limitărilor tehnice din pictură. Aşa a apărut obiectivul Imagon, despre care s-a mai vorbit.

Renunţarea la acest veşmînt nepotrivit a fost de bun augur pentru genul portretisticii, care a trecut printr-o transformare destul de abruptă, ajungîndu-se destul de direct la o abordare modernă şi specifică a portretului ca gen al fotografiei. În paralel cu modul modern a continuat să se perfecţioneze şi practicarea în stil tradiţional, pictural, astfel că astăzi am putea vorbi de o coexistenţă între portretul clasic şi portretul modern, în care se folosesc atît cuceririle tehnice de ultimă oră, cît şi fanţezia cea mai nestăpînită.

Aceste tendinţe duc la exagerări atît de o parte cît şi de cealaltă, tradiţionaliştii străduindu-se să obţină portrete avînd contururi cît mai incerte,

iar moderniştii „producînd" imagini cu un grad de distorsiune atît de puternic încît subiectul devine de nerecunoscut.

Un drum sau altul pe care îl urmează un fotograf portretist este lipsit de importanţă, atîta timp cît portretele realizate sînt capabile să comunice intenţiile autorului şi să ne transmită ceva din personalitatea subiectului.

Portretistica şi-a dezvoltat o serie de subgenuri:

— portretul de studio;
— instantaneul;
— copii;
— nudul;
— portretele de grup.

Fiecare dintre aceste subgenuri au, printre practicanţi, fotografi foarte specializaţi, capabili să realizeze lucrări de un nivel atît de bun, încît sînt foare greu de egalat, chiar de către fotografii foarte buni, dar care au specializări de alte profile. În general, şi echipamentul folosit diferă atît de mult, încît nu pot obţine imagini corespunzătoare prin interschimbare.

Să descriem pe scurt caracteristicile principale ale fiecăruia dintre aceste subgenuri.

PORTRETUL DE STUDIO

Prin apariţia sa, încă de la începuturile fotografiei şi continuarea pînă în zilele noastre, se poate afirma că portretul de studio este cel mai vechi şi viabil dintre genurile fotografiei. Poate că această longevitate îşi găseşte explicaţia în dorinţa oamenilor de a-şi vedea chipul. Această dorinţă este descrisă încă din antichitate, prin legenda lui Narcis care, cum se spune, a plătit cu viaţa admiraţia pentru propriul chip pe care şi-l vedea reflectat în oglinda apei. Este posibil că bietul Narcis nu ar fi murit dacă ar fi avut la îndemînă o fotografie cu propriul chip. De fapt Narcis ca şi noi toţi ceilalţi care ne privim în oglindă (care întoarce imaginea stînga-dreapta) nu ne vedem chipul aşa cum sîntem văzuţi de către ceilalţi semeni. Pentru permisul de conducere auto am avut nevoie de o „poză" pe care mi-am făcut-o la un studio. Din greşeală, la mărit, a fost întors clişeul cu emulsia în sus, astfel că fotografia obţinută arăta identic cu imaginea mea văzută în oglindă. Cu această fotografie în care mă recunoşteam perfect, pe fişa medicală nu am obţinut nici o viză, nereuşind să conving pe nimeni că eu eram acela din imagine.

Dorinţa (alături de necesitate) oamenilor de a-şi vedea chipul a făcut ca studiourile existente să se menţină şi altele noi să se dezvolte. Chiar şi în vremurile actuale, cînd invazia fotografiei de amatori (incluzînd şi cea instantanee) a cuprins întregul glob, studiourile care sînt capabile de a produce lucrări de calitate sînt în plină prosperitate.

Calitatea unui portret de studio depinde de elementele care concură la obţinerea portretului: încadrarea, lumina, poziţia subiectului şi elementele caracteristice individuale.

ÎNCADRAREA

O treabă aparent simplă, încadrarea, este determinantă în obţinerea unui bun portret. Se poate spune că puţini fotografi sînt capabili să se folosească de marea libertate de care se bucură în alegerea încadrării. Un portret poate să cuprindă întregul individ, dar foarte bine pot exista încadrări „strînse", în care să fie incluse numai porţiuni din figura subiectului. Sînt destul de frecvente portretele „faciale", în care se văd doar ochii, nasul, gura şi o parte din obraz, fiind „tăiate cu îndrăzneală" atît bărbia cît şi fruntea.

La încadrare se aplică din plin regulile compoziţiei. În punctele sau pe liniile forte se plasează ochii sau capul (depinzînd cît de larg încadrăm), lăsîndu-se pentru direcţia privirii spaţiul mai mare din cadru.

Fără a fi o lege, poziţia fotoaparatului se alege undeva la nivelul pieptului, pentru planuri mai deschise, şi la nivelul nasului, pentru cadraje strînse. Mult mai complexă ne apare stabilirea poziţiei în care trebuie aşezat subiectul. Această poziţie se alege ţinînd cont de specificul subiectului şi de ce anume dorim să scoatem în evidenţă. Nu trebuie uitat că de multe ori este necesar mai curînd să ascundem.

Ca mod de încadrare, fotograful poate să aleagă dintr-o mare varietate de poziţii. Într-o largă aproximare, aceste poziţii pot fi împărţite în patru mari grupe:

— portret facial — care dă înţelesul cel mai larg al accepţiunii de portret;

— bust — în care este cuprins capul şi o parte din trunchi, pînă la talie;

— portret trei sferturi — cînd încadrarea cuprinde cap, trunchi şi o parte din picioare. Decuparea în partea de jos a cadrului se face dincolo de jumătatea coapsei sau undeva aproape de mijlocul gambei şi în nici un caz în dreptul genunchilor. Această încadrare, foarte larg răspîndită în studiourile din America (inclusiv cele de cinema), a fost denumită şi plan american;

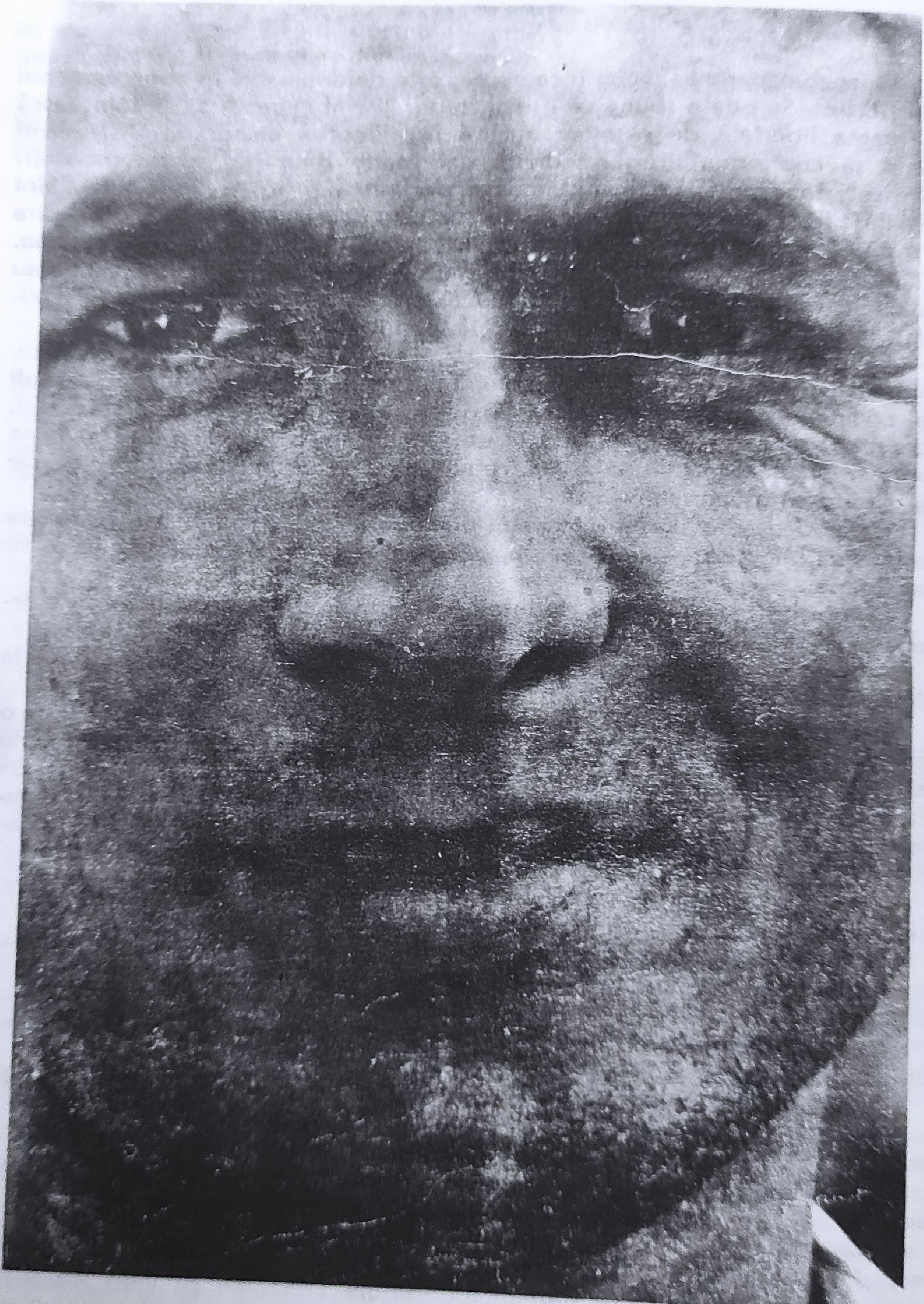
— portret întreg — cadraj în care de multe ori, pe lîngă subiect, mai este cuprinsă şi o parte din mediul ambiant.

Oricare dintre aceste încadrări se va alege ţinînd cont de intenţiile autorului, de ceea ce este mai potrivit pentru subiect şi de preferinţele acestuia.

La orice încadrare ne stabilim, bunul simţ şi respectul faţă de persoana subiectului trebuie să predomine oricare altă tendinţă.

A fost şi încă există o pornire răutăcioasă de a vîna urîtul în numele unui realism prost înţeles. Această atitudine a unor fotografi este izvorîtă de multe ori din dorinţa obţinerii unui succes prin punerea în evidenţă a unor detalii care pot fi jenante pentru subiect şi supărătoare pentru privitor.

Exceptînd încadrarea integrală, la oricare dintre celelalte tipuri de încadrări, este necesar să lăsăm în afara cadrului o parte din subiect. Decupajele care afectează integritatea subiectului trebuie efectuate cu mult discernămînt, evitîndu-se tăierile îndrăzneţe, făcute numai de dragul originalităţii sau al unui nonconformism la modă.



Portret cu încadrare foarte strînsă.

Tăierea unor părți din corpul uman a fost dictată, inițial, de limitele cîmpului obiectivelor folosite, fotograful de studio neavînd posibilitatea depărtării nelimitate de subiect. În alt sens, aceste decupaje, alese pentru a permite o încadrare mai semnificativă, au fost primul semn de independență, de desprindere a artei fotografice de canoanele picturii. Cu oricîtă grijă ar fi făcute aceste tăieturi, ele au produs o adevărată indignare la vremea respectivă. Neincluderea în cadru a unui cot sau umăr constituia un sacrilegiu de neiertat. După trecerea primului val, zarva s-a mai potolit, iar decupările au intrat și în bagajul tehnicilor curente ale unor pictori, transferînd șocul sacrilegiului în pictură. Asistăm astfel la primul simptom de existență a unui mijloc specific artei fotografice, scandalurile provocate în pictură dînd un respiro fotografiei.

Felul în care se efectuează încadrarea devine din ce în ce mai important și mai pregnant, pe măsură ce în cadrul imaginii intră o mai mică parte din trup. În același sens, și erorile de încadrare devin din ce în ce mai supărătoare. De asemenea, la o încadrare mai strînsă și defectele sau imperfecțiunile figurii ies tot mai mult în evidență.

Dată fiind verticalitatea individului uman, poziția obișnuită a cadrului dreptunghiular este cu baza pe latura mică, dar nu există nici o regulă care să ne interzică să alegem o încadrare pe latura mare a cadrului. Cadrul dreptunghiular este cel mai folosit, dar nu este unicul. Pentru portrete se mai folosesc și formatele pătrate, circulare sau ovale.

LUMINA

Elementul cel mai important, care contribuie în cea mai mare măsură la portret, atît din unghi tehnic dar și ca aspect creator, este lumina. Iluminarea pentru portret poate proveni de la orice tip de sursă de lumină, atît naturală, cît și artificială. Studiourile pretențioase au fereastra (de obicei un perete întreg și o parte din tavan) orientată spre nord, căutîndu-se acel „north sky light" — lumina cerului de nord, dezideratul după care tînjesc atît de mulți portretiști avizați. Cum acest deziderat este greu de atins, studiourile obișnuite se resemnează să aibă, ca sursă de lumină, iluminatul artificial.

Am vorbit deja în vol I, pag. 95, despre pozițiile celor cinci surse de lumină care pot fi utilizate pentru portrete. Aceste surse de lumină, poziționate în jurul subiectului după regula cubului (a se vedea vol. I, pag. 96) pot satisface, în mare, necesitățile solicitate de un portret obișnuit (în sensul de banal). Iluminarea cu adevărat adecvată nu trebuie să se aplice după o regulă atît de generală. În fapt pentru portrete nu există nici o schemă universal valabilă de aranjare a luminilor, fiecare chip avînd nevoie de un iluminat particular și specific. Reguli de iluminare nu există, deoarece infinitatea posibilităților de poziționare a fiecăruia dintre cele cinci surse de lumină ar face practic imposibilă aplicarea concretă la specificul fiecărui chip.

Calitatea de bun portretist înseamnă în special abilitatea de a face alegerea cea mai potrivită a acelor elemente care determină un bun portret: poziția subiectului, încadrarea, iluminarea și unghiul de luare a imaginii, precum și echipamentul folosit (focala). Pentru o alegere adecvată a tuturor acestora, după dobîndirea experienței cîștigate prin multe exerciții, singura regulă este talentul de a le îmbina armonios.

Un bun portret se poate realiza chiar și cu o singură sursă de lumină. Rembrandt a folosit la multe dintre portretele sale lumina ce pătrundea printr-o fereastră căzînd dintr-o parte pe chipul modelului. Această iluminare, care îi poară numele, era suficientă pentru Rembrandt pentru a crea acele efecte și umbre care l-au trecut în nemurire.

Putem spune cu certitudine că nu orice portret se poate realiza în mod optim cu o singură sursă de lumină, ori de unde ar veni ea. Creștera numărului surselor de iluminare este o sabie cu două tăișuri: pe de-o parte un număr sporit de surse de lumină poate aduce un plus de interes pentru potret dar, pe de altă parte, se introduc și elemente negative de genul umbrelor multiple. De exemplu, iluminarea cu două surse de lumină avînd, aproximativ, valori apropiate și dispuse de o parte și cealaltă a fotoaparatului dă așa-numitul clește de lumină. Defectul principal al acestei iluminări este triunghiul de umbră ce apare sub bărbie. De asemenea, umbrele lăsate de o parte și de alta pe fond cu greu pot fi atenuate de lumina de fundal, fapt ce ne obligă să folosim un fundal depărtat de subiect. Gîndindu-ne că acest fel de iluminare nu se potriveșe pentru foarte mule genuri de persoane



Diferite feluri de folosire a luminii flașului:
A — flaș orientat către peretele din stînga fotografului, la care se adaugă un flaș direct ca lumină de umplere;



B — flaş din direcţia laterală şi reflectat în perete;

(acelea cu fălci puternic dezvoltate de exemplu), vom înţelege de ce mulţi fotografi nu aleg prea des acest fel de iluminare, de altfel foarte economic. A propos, aspectul economic joacă un rol din ce în ce mai important în fotografia de studio. Ştiind că o sursă de lumină pentru studio este de fapt un proiector mai mare sau mai mic cu o putere de 1 Kw, iar durata de funcţionare a becurilor fotografice este de la cîteva ore la maximum zeci de ore, un calcul simplu ne va arăta că preţul de consum al surselor de lumină şi al energiei se ridică la sume ce pot deveni prohibitiv de mari.

Cu aceste argumente nu a fost deloc greu ca fabricanţii să fie convinşi să producă noi tipuri de surse de lumină. Primul pas a fost făcut prin adaptarea becului halogen la cerinţele studiourilor. Evoluţia a continuat apoi prin intrarea în studiouri a fulgerului electronic. Au fost construite instalaţii generatoare de fulgere electronice de puteri mari şi cu reflectoare de mari dimensiuni, suficiente pentru a satisface pretenţioasele condiţii cerute de către portretul de studio. De altfel aceste instalaţii pot fi folosite şi de marile studiouri care nu au ca preocupare principală portretul ci fotografia publicitară, spre pildă.



C — flaş direct montat lateral faţă de fotoaparat.
A se observa diferenţele majore care apar în umbra subiectului pe fundal.

Utilizarea fulgerelor electronice de studio presupune o calificare deosebită, deoarece nu există control suficient de precis al iluminării cu ajutorul lămpilor pilot. Fiindcă am amintit de fulgerul electronic, să menţionăm posibilităţile ce s-au ivit în fotografia de portret de amatori prin apariţia fulgerelor electronice cu cap mobil. Aspectul lamentabil de plat al portretelor obţinute cu fulgerul electronic montat direct pe aparat (am putea spune lumina unilateral dezvoltată) a stimulat pe constructori în aducerea unor perfecţionări semnificative. Pe lîngă becul principal, montat în capul mobil al bliţului, a mai fost adăugat încă un bec de putere mai mică fixat în corpul rigid al fulgerului. Cu un astfel de echipament se poate trece la abordarea cu succes a unor portrete, fără a fi nevoie de un studio amenajat special. Este suficientă o încăpere obişnuită cu un perete alb sau cu un cearceaf pe el, care va avea rolul de ecran reflectant. Ca lumină principală vom folosi fulgerul dat de capul mobil orientat spre tavan sau către peretele alb. Lumina emisă de capul mobil şi reflectată de tavan şi/sau perete va avea o calitate suficient de bună, iar fulgerul emis de becul secundar va putea fi utilizat ca lumină de umplere pentru atenuarea umbrelor eventual prea dure date de lumina principală.

În cazul fotografiei alb-negru, nici nu este nevoie ca peretele sau tavanul să fie de culoare albă, această condiție fiind necesară numai fotografiei color, unde culoarea luminii reflectate depinde de nuanța suprafețelor de reflexie.

Pozițiile în care poate fi așezat un subiect pentru portret reprezintă atît cîmpul cel mai larg, cît și piatra de încercare a oricărui fotograf. O examinare sumară a portretelor expuse în vitrinele (reclamă și carte de vizită în același timp) unor studiouri ne poate pune în contact direct cu lipsa de imaginație sau fantezie fără discernămînt a unor portretiști „artistici".

În principal se disting doar trei grupe de poziții: față, profil și semiprofil. Poziția de plecare pentru un *portret din față* se obține prin plasarea subiectului cu fața orientată către fotoaparat, astfel ca să fie vizibile ambele urechi în aceeași măsură. Această poziție este corespunzătoare pentru a prezenta imaginea cea mai descriptivă a unei persoane. Fotografiile de pe orice legitimație trebuie să prezinte un portret în poziție din față, deoarece sînt evidențiate cel mai bine toate trăsăturile. Totuși această poziție nu este dintre cele mai avantajoase pentru toată lumea. Cei cu urechile depărtate de cap (clăpăuge) nu sînt deloc favorizați de această poziție; de aceea, fotograful trebuie să aibă grijă să atenueze acest aspect inestetic, printr-o foarte ușoară răsucire a capului. Multe persoane au mici neregularități sau asimetrii, astfel că este preferabilă o poziție în care aceste defecte să fie atenuate sau complet eliminate prin această ușoară răsucire a capului. În acest fel, dinspre fotoaparat, un obraz este vizibil mai mult decît celălalt (de văzut în ce parte trebuie răsucit capul). Cînd răsucirea capului este mai accentuată (la 45°), obținem poziția de semiprofil în adevăratul sens al cuvîntului. În această poziție, una dintre urechi nu se mai vede deloc. Poziția de semiprofil nu are o delimitare riguroasă; ea începe de la ușoara răsucire a capului și se termină cînd din figură nu se mai vede decît un singur obraz.

Semiprofilul mai mult sau mai puțin accentuat este poziția cea mai avantajoasă pentru marea majoritate a oamenilor. Se spune că unei persoane căreia îi plăcea foarte mult să fie fotografiată, dintre multe portrete pe care le avea, îi plăcea o imagine în care chipul era din față dar ușos răsucit, cum am spus mai sus, am putea spune un profil „incipient". Această poziție fusese foarte bine aleasă de către portretist, deoarece persoana în chestie avea urechiile bine depărtate de cap, iar prin acest semiprofil incipient, se atenua simțitor acest defect, urechea dinspre fotoaparat părînd mai puțin clăpăugă, iar cealaltă fiind abia vizibilă. Fiind foarte orgolios și pentru ca să nu se spună că este într-o ureche, omul nostru a cerut fotografului să-i adauge prin retuș cîte ceva la urechea mai puțin vizibilă.

Poziția din profil pune în evidență numai o jumătate a figurii, capul fiind răsucit cu 90° în raport cu fotoaparatul. Această poziție este cel mai rar folosită, deoarece extrem de puține persoane au un profil care să merite să fie prezentat într-un portret.

Foarte interesantă este și poziția frontală, în care subiectul este iluminat de o singură sursă așezată lateral față de subiect. Cu acest fel de iluminare se obține un portret din față dar cu efect de profil, deoarece numai jumătate din figură este luminată.

Prin supraimpresiune sau cu ajutorul oglinzii, în fotografie este relativ simplu să se obțină portrete combinate, prezentînd atît fața cît și profilul, așa cum procedează cubiștii.

Diferitele poziții se vor alege în concordanță cu figura modelului. Chipurile rotunde vor pierde din această caracteristică dacă vor fi fotografiate în poziții de semiprofil accentuat. Figurile cu fețe înguste vor fi avantajate de poziția în profil.

Mimica subiectului devine din ce în ce mai importantă cu cît încadrarea devine mai închisă și are o importanță mai redusă pe măsură ce încadrarea este mai largă. La o astfel de încadrare cuprinzătoare, preponderența din ce în ce mai mare înclină spre atitudine. Indiferent pentru care poziție optăm la realizarea unui portret, trebuie să ținem seama de fiecare dintre părțile constituente ale figurii. Bineînțeles, *ochii*, oglinda sufletului cum bine se spune, sînt organul care trebuie tratat cu cea mare atenție, dar ar fi greșit să se creadă că fruntea, nasul sau bărbia trebuie desconsiderate. Gura este exemplul tipic de observare neglijentă a felului în care cad luminile. Dacă lumina principală este așezată prea sus și prea central, va duce la obținerea unor zone de umbră lăsată de nas care va cădea peste gură, producînd un efect dezagreabil. Tot în legătură cu aspectul buzelor în special și cu cel al figurii în general, să evităm comanda „zîmbiți, vă rog" sau ceva similar. Un portret nu va fi deloc semnificativ dacă modelul va afișa un zîmbet chinuit și artificial.

Și în funcție de sex trebuie să avem cîteva elemente cărora trebuie să le acordăm o atenție sporită. Este deja clasic defectul de potrivire a luminii astfel încît să se obțină reflexe stridente pe cheliile bărbaților sau bărbiile femeilor. Portretele așa-zis comerciale ca și portretele de studiu trebuie să justifice cu pregnanță motivul pentru care au fost realizate.

Pe lîngă părțile constituente ale figurii, în portretele cu încadrare mai largă o mare importanță o au mîinile. Prin funcția lor creatoare, mîinile pot constitui un subiect în sine. Carol Pop de Szatmari nu a pregetat să fotografieze mîna soției (1878). Mîinile au constituit și constituie un subiect predilect atît pentru pictori cît și pentru fotografi. Imogen Cunningham, Dorotheea Lange și mulți alții au serii de studii ale mîinilor. Ca subiect, mîinile pot constitui o adevărată biografie, viața și munca lăsînd o amprentă determinantă pe mîinile oamenilor, putînd constitui un portret deosebit de semnificativ în ce privește activitatea subiectului. Diferitele activități umane se reflectă aproape întotdeauna și pe mîinile oamenilor. Este limpede că va fi greu să confundăm mîinile unui sculptor cu cele ale unui pianist. În mod paradoxal, tocmai aceste expresive posibile componente ale portretului pot constitui un motiv de eșec al unui portret. Exceptînd modelele profesioniste, foarte puțini oameni care sînt fotografiați știu cum să-și țină mîinile într-o poziție firească. Mai trist este că nici unii „maeștri fotografi" nu sînt capabili să spună subiectului ce să facă cu mîinile pentru a avea o atitudine normală și degajată. Se pot vedea multe portrete, mai ales în vitrinele unor studiouri despre care s-a mai spus, în care subiectul își sprijină stîngaci falca ori ține neîndemînatic între degete o țigară al cărei fum este grosolan accentuat.

Modul de abordare a subiectului trebuie să țină seama de specificul subiectului, de particularitățile acestuia și de felul în care pot aceste trăsături



Exemple de imagini în care mîna este prezentată ca subiect în sine.





Exemple de imagini în care mîna este prezentată ca subiect în sine.

caracteristice să contribuie la creşterea expresivităţii şi a valenţelor artistice.

Cele mai la îndemînă procedee tehnice care pot fi alese ca mijloc de potenţare creatoare a conţinutului sînt variaţiile tonale. Din acest punct de vedere avem de ales între mai multe posibilităţi. Prima şi cea mai comodă constă în redarea tonurilor aşa cum apar ca densităţi de griuri obţinute obişnuit cu filme de sensibilitate medie, developate normal şi redate prin procesul de mărire obişnuit. Următoarele două posibilităţi privesc redarea subiectului în tonalităţi selective, avînd ca dominante tonalităţile deschise sau cu predominarea tonurilor închise.

Denumirile acestor procedee au fost preluate din limba engleză: high key, pentru imagini avînd mai multe tonalităţi luminoase şi de contrast slab şi low key, pentru imaginile în care se regăsesc mai mult tonuri întunecate cu contraste puternice. La fiecare dintre aceste genuri de imagini, există unul sau mai multe elemente ce sînt redate printr-un ton ce contrastează puternic cu restul imaginii. Astfel, la procedeul high key, un detaliu important este scos în evidenţă prin redarea cu un contrast normal sau tare. Pentru că sîntem la portrete, se obişnuieşte ca ochii să fie redaţi prin nuanţe mai puternice, deşi este posibil să alegem oricare alt element semnificativ al figurii, buzele de pildă.

La tehnica low key-ului, unde tonalităţile întunecoase şi adînci predomină pe întreaga suprafaţă a imaginii, detaliile importante sînt redate prin tonalităţi foarte deschise, de cele mai multe ori, albul pur. De o mare importanţă pentru aplicarea acestor procedee tehnice este alegerea adecvată a subiectului. Mai bine spus, aceste procedee nu se pot aplica oricărei imagini. De exemplu, portretul unei persoane brunete nu va putea fi realizat prin tehnica high key-ului, din cauza părului negru care nu va putea fi redat în tonalităţi deschise, datorită contrastului foarte puternic pe care îl face cu tenul. Pentru high key se va alege o persoană blondă şi cu pielea albă, ce va fi aşezată astfel încît să aibă un fundal deschis ca nuanţă, iar hainele vor fi (dacă vor fi) de culori cît mai deschise, de preferat albe. Prin faptul că nuanţele sînt foarte apropiate ca valoare, se va prefera un subiect cu trăsături delicate şi armonioase. Persoanele cu trăsături puternice sau grosolane sînt mai puţin potrivite pentru a fi redate în tehnica high key. Iluminatul va fi astfel potrivit încît să nu lase umbre adînci, care vor fi redate prin tonalităţi închise la copiere. Tehnica high key-ului pretinde o iluminare difuză, care să nu lase umbre nete, greu de compensat prin procesele ulterioare.

Materialele folosite la luarea imaginii vor fi de sensibilitate medie sau ridicată, iar prelucrările de laborator se vor face prin procedee particulare care vor fi descrise mai departe. Deoarece materialul negativ obţinut poate să dea un efect de granulaţie vizibil, ceea ce nu este de dorit, se va utiliza fotoaparatul avînd formatul cadrului cît mai mare.

Spre deosebire de high key, tehnica imaginilor în tonuri joase cere mai puţine precauţiuni şi mai puţină abilitate din partea fotografului dar solicită materiale mai pretenţioase. Ca şi pentru high key, vom începe prin alegerea unui subiect potrivit. Pentru această tehnică, pretenţiile de selecţie sînt mai puţin restrictive, putem încerca chiar şi cu persoană blondă, dar cel mai bine se pretează persoanele brunete cu arii de contraste puternice. În acest sens, persoanele incompatibile cu procedeul high key discutate mai sus se

potrivesc foarte bine cu procedeul tonurilor întunecate, prin care se pot accentua cu ajutorul luminii trăsăturile interesante sau, dimpotrivă, se pot estompa elementele nedorite plasîndu-le în zonele de umbre sau chiar în densitățile cele mai adînci.

Iluminarea va avea ca lumină principală un reflector cu lumină colimată, de multe ori folosindu-se ca sursă principală lumina de efect care va fi orientată către părțile de interes pe care le dorim redate în tonalități deschise. Ca iluminat general, se va folosi o lumină suficient de dură fără a fi de mare intensitate (de genul luminii de umplere) care să lase umbre adînci în care să se distingă totuși unele detalii. Subiectul va avea ariile luminoase cu zgîrcenie alese preferîndu-se iluminările razante, astfel încît nota generală să fie de imagine întunecoasă.

Pentru negativ, materialele fotosensibile vor trebui alese cu cea mai mare grijă. Aparent, în opoziție cu high key-ul, ar părea indicat un film de mare contrast, dar un astfel de film va pierde detaliile din umbră (care nu trebuie să lipsească din fotografie). Cu un film de slab contrast riscăm să nu obținem contraste suficiente. Prin eliminare, va rezulta ca cel mai indicat un film de sensibilitate medie. Din experiența autorului, cel mai adecvat este un film de sensibilitate medie spre înaltă (ISO 125/22°— 200/24°). Se va folosi o expunere normală, măsurată pe carta gri 18%. Atragem atenția că spre deosebire de procedeul high key, la tehnica nuanțelor închise se pretinde o expunere mult mai riguroasă. O măsurare cu exponometul pe ariile luminoase se va solda cu un negativ avînd pierderi în zonele de umbră, iar cu o măsurare prin orientarea exponometrului către zonele umbrite vom obține un negativ avînd zonele luminoase (care sînt și cele mai importante) îmbîcsite fără nuanțe și detalii. O măsurare generală va fi cea mai puțin indicată deoarece va produce rezultate neașteptate penfru că media rezultată din amestecul zonelor luminoase cu cele întunecoase va fi de fapt o medie ponderată a cărei pondere ne este necunoscută.

O altă tehnică folosită ca mod de exprimare la portret este posterizarea (de la poster — afiș în limba engleză). Ca mod de prezentare, posterizarea este foarte asemănătoare cu grafica realizată în cîteva tonuri folosite de creatorii de afișe, de unde și denumirea. Caracteristica principală a unui portret tip poster constă în faptul că separarea între două tonuri nu se face prin treceri line și continui, ci într-un mod abrupt, granița de demarcație între două tonuri alăturate fiind foarte netă și clar vizibilă. Și acest procedeu are o mare putere de șoc. Cu cît numărul de tonuri este mai mic, cu atît efectul grafic este mai puternic.

Din punct de vedere al condițiilor tehnice, nu există restricții la alegerea subiectului, care va fi redat prin procedeul posterizării, fotograful fiind liber să aleagă între persoane blonde șatene sau brunete. Problema se schimbă radical dacă o privim din unghiul armoniei între conținut și prezentarea tip poster. Într-adevăr, prin faptul că privitorul este obișnuit ca pe un afiș să vadă ceva șocant care să-i atragă atenția. Prin alegerea unui subiect banal și transformarea lui într-o imagine tip afiș, riscăm să devenim gratuiți și prețioși cînd nu este cazul. Cu siguranță că fiecare este liber să prezinte sub formă de afiș orice subiect dorește, dar această libertate de exprimare nu trebuie folosită confundînd mijlocul cu scopul.

Procesul tehnic de obținere a imaginilor tip poster a fost descris în vol. 1, p. 155.

Un fel de variantă, foarte la modă printre portretiști, pe care aș numi-o „gri pe gri" se poate obține prin combinarea procedeelor descrise; este imaginea în care predomină nuanțele gri aproape omogene, existînd doar zone limitate cu prelucrare convențională (iarăși ochii sau capul). Aceste imagini se obțin prin voalarea cu lumină a hîrtiei care a fost expusă corect și normal prin măritor. Părțile pe care le dorim prelucrate convențional se protejează pentru a nu fi voalate, prin mascare cu pastă roșie de retuș pentru negative, sau prin oricare alt procedeu. După voalare (durata voalării se determină prin probe experimentale), hîrtia se prelucrează în mod obișnuit în revelator normal și fixator proaspăt.

La toate procedeele tehnice expuse, descrierea este mult mai simplă decît realizarea practică. Această afirmație trebuie înțeleasă ca un argument în plus în favoarea unei analize pline de discernămînt, înainte de a ne hotărî să realizăm un portret prin vreunul dintre aceste procedee.

Portretul de studio poate fi îmbogățit prin includerea unei ramuri a fotografiei de modă. Cu puțin timp în urmă, toată fotografia de modă era de apanajul studiourilor, acum însă fotografi ca David Bailey au spart canoanele scoțînd manechinele dincolo de studio sau podium. Fotografia de modă practicată în studiouri continuă să fie predominantă. În acest sens, acest gen de fotografie poate fi considerat ca un portret robot al omului zilei și al sensului către care tind direcțiile evoluției.

Și pentru că fotografia de modă este greu de conceput fără modele profesioniste (manechine), trebuie să observăm că, deși imaginea fotografică este statică și îngheață mișcarea, calitatea esențială a oricărui model este ca acesta să știe să se miște. Un model rigid, care nu este capabil să sugereze mișcarea prin calități naturale, cu greu va putea fi educat, oricît de armonios ar fi alcătuit.

Pentru orice fel de fotografie de portret de studio, este foarte importantă ambianța. Posibilitățile de variație a decorurilor fiind limitate, muzica devine esențială pentru obținerea unei ambianțe în concordanță cu intențiile artistului.

Echipamentul folosit în fotografia de studio depinde în special de temperamentul artistic al fotografului și de intențiile acestuia. Datorită perfecționărilor tehnologice, nu mai surprinde pe nimeni că în multe studiouri au pătruns și fotoaparate de 35 mm. Pe lîngă economicitatea lor (din punctul de vedere al prețului pe cadru de peliculă), aceste fotoaparate permit o fotografie de studio mai dinamică și deci mai vie și în acest fel mai autentică. În ordinea creșterii mărimii formatului, urmează fotoaparatele de 6×6 cm și 6×7 cm, dar adevăratele fotoaparate de studio încep de la formatul 6×9 cm, ajungînd pînă la 18×24 cm, cele mai uzuale fiind cele cu formatul 9×12 cm și 13×18 cm. La aceste dimensiuni, mărirea imaginii negative cu ajutorul fotomăritorului devine de cele mai multe ori inutilă preferîndu-se copierea prin contact. În aceste condiții, calitatea tehnică a imaginilor obținute prin contact desfide orice concurență ce ar putea fi făcută de către fotografiile făcute după negative mai mici și mărite cu fotomăritorul.

Optica necesară fotografiei de studio trebuie să fie de bună calitate, fără a fi de vîrf, deoarece măririle arareori trec de 30 ×40 cm, iar lucrările curente au formate cuprinse între 6 ×9 pînă la 18 ×24 cm. Datorită copioaselor surse de lumină, luminozitatea obiectivelor poate fi destul de redusă, avîndu-se în vedere că subiectul este de obicei static și inundat în lumină.

Distanțele focale ale obiectivelor depind de formatul fotoaparatului folosit, dar se preferă focalele mai mari decît cele normale, acestea permițînd o tratare lejeră, fără a fi nevoie să ne apropiem supărător de mult de subiect. Pentru situații speciale, sînt folosite și obiectivele superangulare, mai ales de către cei ce utilizează fotoaparate de 35 mm. Cu aceste tipuri de obiective se pot face încadrări ce cuprind întreaga persoană. Cînd folosim superangularele, încadrările care cuprind doar capul trebuiesc făcute de foarte aproape de subiect. Aceasta aduce cu sine riscul deformărilor de perspectivă, astfel încît chipul capătă o adîncime nefirească. Nasul apare (la imaginea frontală) exagerat de mare, iar urechile într-un plan anormal de îndepărtat. De aceea, superangularele se folosesc arareori pentru încadrări strînse deși există fotografi care „vînează" cu precădere astfel de imagini în care redarea chipului este distorsionată, grotescă și de cele mai multe ori de nerecunoscut în comparație cu originalul.

Materialele fotosensibile folosite la portrete sînt foarte pretențioase, mai aleș la formatele mari. Se folosesc plan filme anume fabricate pentru portret. Aceste plan filme au o sensibilitate spectrală special balansată pentru lumina artificială și corectate astfel încît să redea în tonalități corespunzătoare pentru culorile tenului și ale buzelor. Materialele color sînt și mai pretențioase, astfel că avantajul creerii condițiilor celor mai bune pentru o imagine de calitate este compensat în bună parte prin rigoarea cu care trebuiesc folosite și prelucrate materialele fotosensibile.

Portretul de studio a fost și rămîne unul dintre genurile fotografice în care calitatea echipamentului, dar în special calitățile fotografului dau unul dintre cele mai dificile examene. În acest gen de fotografie, orice stîngăcie este imediat amendată datorită faptului ca erorile sînt amplificate de imaginea oricum subiectivă și de obicei supraevaluată pe care oamenii o au despre înfățișarea lor.

Aceste motive fac ca numărul studiourilor cu bună reputație să fie extrem de mic și repede cunoscut pe plan local.

Imaginile portretelor obținute în studio sînt pîndite de cîteva aspecte negative caracteristice care se regăsesc mult mai puțin la alte genuri de portrete. Prin faptul că individul este rupt de mediul său și vine la „fotograf" oarecum pregătit sufletește așa cum ar veni la medic (să ne scuze slujitorii lui Esculap), el, subiectul, încearcă să-și compună o figură pe care își dorește să și-o vadă în fotografie. În studio, unde de cele mai multe ori nu se simte în largul său, subiectul devine rigid și crispat. La aceste stări, nu de puține ori se adaugă și neîndemînarea și lipsa de tact a fotografului, astfel că nu este de mirare că în final imaginea îi va arăta o persoană rigidă cu o expresie artificială și străină, într-o atitudine forțată.

Toate aceste pericole nu pot fi contestate, ci doar interpretate în diferite feluri. Una dintre aceste interpretări aparține lui Richard Avedon care spune că el forțează subiectul pe care îl golește de orice expresie a eului personal, pentru a putea exprima ceea ce el, fotograful, dorește. În acest fel ar putea fi explicat modul perfect de a exprima al unor modele.

Cu toate aceste tare, portretul de studio rămîne unul dintre genurile cu o mare capacitate de expresie, potențialul creator depinzînd într-o măsură determinantă de personalitatea și măiestria fotografului.

PORTRETUL INSTANTANEU

Cu totul diferit și am putea spune situat la polul opus în comparație cu portretul de studio, se află portretul făcut fără nici o pregătire a subiectului, adică ceea ce se cheamă portretul instantaneu. Într-un studio, este o adevărată raritate obținerea unei imagini firești, pe cînd portretul făcut instantaneu are ca trăsătură caracteristică principală naturalul.

Prin portret instantaneu se înțelege fotografia făcută unei persoane fără un aranjament în mediul în care subiectul se găsește la un moment dat. Acest gen de fotografie include fotografierea prin surprindere, dar nu se confundă cu aceasta. Acest gen de fotografie ar putea fi inclus și în cadrul fotoreportajului; fiind totuși un gen de portret, am considerat mai nimerită discutarea sa în cadrul acestui capitol.

Indiferent unde ar fi încadrat, portretul instantaneu are cîteva caracteristici care îl deosebesc de cel de studio, cea mai semnificativă dintre acestea fiind calitatea de a reda o stare trăită în momentul fotografierii și care nu depinde de elemente regizorale. La fel de importantă este și capacitatea instantaneului de a pune în evidență o latură a caracterului subiectului.

Încă o deosebire esențială constă în felul în care există și acționează umbrele. La portretele de studio fotograful studiază atent fiecare umbră proprie, modelînd-o prin schimbarea poziției și intensității surselor de lumină. În același timp, el se ferește cu multă atenție de supărătoarea încîlceală a umbrelor multiple sau a umbrei inestetice care se proiectează pe fundal. Umbra sau umbrele portretului instantaneu se deosebesc crucial de „umbrele de salon" prin faptul că sînt libere și incontrolabile. Umbra sau „umbrele instantanee" depind de sursa sau sursele de lumină în corelație cu subiectul înlănțuită de poziția acestuia.

Umbrele subiectului în portretul instantaneu au un rol important și în compoziție. De cele mai multe ori, aceste umbre scapă atenției fotografului în timpul luării imaginii. La portretul instantaneu pot să apară și umbrele unor elemente din jurul subiectului proiectîndu-se pe acesta și putînd să-i schimbe simțitor aspectul. În același timp, aceste umbre creează o legătură între subiect și obiectul generator care poate să lipsească din cadru, producîndu-se astfel situații de confuzie.

Datorită circumstanțelor foarte diferite în care se poate găsi subiectul, fotografiile făcute instantaneu constituie unul dintre mijloacele foarte folosite de analiză a felului în care reacționează oamenii aflați în diferite situații mai puțin obișnuite.

La portretele făcute instantaneu nu se acceptă nici un fel de regie sau un aranjament oricît de simplu, deoarece prin aceasta s-ar contrazice tocmai calitatea sa fundamentală, aceea de a reda pe viu o trăire, un sentiment sau o atitudine strict dependentă de personalitatea subiectului.

Canoanele rigide ale studioului nu-şi pot găsi nici o justificare în cazul portretului instantaneu, unde variaţiile vieţii cotidiene oferă atitudini dintre cele mai inedite de neimaginat în cadrul studioului. Totuşii dacă avem posibilitatea de a alege între o încadrare la întîmplare şi una în care există oarecare ordine şi respect pentru compoziţie, nu va trebui să avem nici o rezervă în a prefera ultima variantă, alegînd o încadrare corespunzătoare situaţiei, dar în care pot fi respectate şi principiile fotocompoziţiei. În acest fel, nu vom face decît să potenţăm cu puterea ordinii o imagine care altfel ar fi mai puţin plăcută privirii.

Ca sursă de iluminare pentru portretul instantaneu, se foloseşte lumina mediului ambiant, fie că este naturală sau artificială. În situaţii cu totul speciale fotograful are posibilitatea să-şi aranjeze în prealabil una sau mai multe surse de lumină, acest lucru fiind posibil cînd este cunoscută dinainte desfăşurarea unor anume evenimente ce vor decurge într-un loc stabilit (premieri, întîlniri, etc.). În astfel de cazuri, fotograful poate să-şi aranjeze oarecum terenul, ştiut fiind că lumina mediului ambiant este de obicei săracă şi nefavorabil poziţionată. Utilizînd una sau două surse de lumină suplimentară, fotograful va putea să prindă mult mai bine şi mai semnificativ expresiile şi atitudinile subiectului.

Pentru un convingător portret instantaneu, fotograful trebuie să aibă un dezvoltat instinct al prezentului şi un acut simţ al sesizării schimbării stărilor psihice ale subiectului.

Semnificativă pentru portretul instantaneu este şi relaţia pe care subiectul o are cu mediul. De cele mai multe ori această legătură constituie cheia în care trebuie interpretată expresia şi atitudinea subiectului. La portretul în studio, subiectul este izolat şi introdus într-un mediu oarecum tipizat ce poate da, eventual, o măsură a calităţii şi dotării studioului. Spre deosebire de acesta, pentru portretul instantaneu ambianţa are o mare importanţă, deoarece atitudinea subiectului este determinată în mare măsură de condiţiile oferite de mediu, iar mimica subiectului poate reflecta şi atitudinea acestuia condiţionată de mediu. Chiar şi atitudinea fotografului, în condiţiile unei ambianţe animate, poate, într-o măsură mult mai mare decît în studio, să modifice comportamentul şi reacţiile subiectului. Atitudinea poate fi cu totul diferită în condiţiile observării fotografului de către subiect în comparaţie cu situaţia în care acesta nu ar fi fost observat. În cazuri speciale, în momente de mare încărcătură emoţională, prezenţa fotografului nu mai este atît de importantă pentru subiect, atîta timp cît fotograful ştie să-şi menţină comportamentul între anumite limite impuse de bunul simţ.

Echipamenul folosit la luarea imaginii pentru portretul instantaneu este situat la antipodul celui de studio. Pentru portrete instantanee fotoaparatul trebuie să fie cît mai maniabil şi versatil. Şi întrucît pentru un astfel de portret „vine Mahomed la munte", este de dorit ca echipamentul utilizat să fie cît mai comod şi uşor transportabil.

Un deziderat care se cere și la fotoreportaj este ca fotoaparatul, împreună cu fotograful, să fie cît mai puțin vizibil, discreția făcînd parte din tehnica luării imaginii pentru astfel de portrete.

Optica folosită trebuie să susțină atributele cerute fotoaparatului. Dată fiind diversitatea situațiilor, este foarte indicată o gamă largă de obiective cu diferite distanțe focale atît teleobiective care permit o abordare aerisită și încadrări strînse de la distanțe convenabile, cît și superangularele care se dovedesc foarte utile în spații înguste sau dacă vrem să cuprindem mai mult din mediul ambiant al subiectului. Știind că de multe ori condițiile de lumină pot fi destul de sărace, este bine ca luminozitățile obiectivelor să fie cît mai mari. Foarte comode, în condiții de lumină convenabile, se pot dovedi zoomurile. Cu două zoomuri de exemplu 28—135 și 80—210 putem rezolva problema focalelor situate la o distanță de 4 m de subiect în cazul portretului instantaneu. Deschiderea unghiulară maximă, să spunem 28 mm ne permite să cuprindem un cîmp de aproximativ 5 m pe latura lungă, iar cu zoomul la 210 mm putem de la aceeași distanță să umplem cadrul cu un bust. Și mai avantajoase se pot dovedi fotoaparatele cu autofocus, atunci cînd condițiile de lumină o permit. Tot din această cauză pelicula se va alege dintre cele mai sensibile.

Privitor la dilema alb-negru sau color, din experiența personală autorul recomandă pelicula alb-negru din următoarele motive:

— colorul nu aduce o informație suplimentară semnificativă privitoare la expresie;

— condițiile de iluminare ce pot fi întîlnite sînt greu de acoperit din punctul de vedere al temperaturii de culoare. De multe ori se folosesc corpuri de iluminare cu temperaturi de culoare diferite care prin amestec între ele sau cu lumina naturală dau iluminări cu o cromatică de nebalansat la copiere;

— prelucrarea peliculelor alb-negru permite într-o măsură apreciabilă forțarea la revelare controlîndu-se astfel cîștigul aparent de sensibilitate.

Instantaneul cere din partea fotografului o pregătire mai diversă, o stare de alertă continuă, dar oferă satisfacții cu totul deosebite prin portrete pline de conținut emoțional și autentic.

PORTRETUL DE COPII

Portretul instantaneu, spre deosebire de cele obținute în studiouri, oferă deci posibilitatea obținerii unor imagini în care se pot surprinde expresii de trăiri autentice. Această afirmație este în general valabilă pentru adulți, deoarece copiii sînt capabili (cu condiția de a nu fi speriați) ca și în studio să se comporte cît se poate de natural. Este suficient să privim iarăși vitrinele unor studiouri specializate pentru a ne convinge de acest adevăr. Se poate afirma că portretele făcute copiilor au tocmai această bogăție de a fi foarte adevărate. Explicația ar fi oarecum la îndemînă deoarece este cunoscut faptul că micii subiecți nu au experiența necesară în a-și stăpîni și controla expresia.

Ca gen distinct, uneori specificat ca atare la diferite concursuri (unul dintre acestea a fost organizat chiar de către UNESCO) portretul de copii

are asigurat un succes garantat (mai ales la părinți). Un subiect atît de generos își are bineînțeles fotografii săi devotați care nu pregetă să uzeze (uneori chiar să abuzeze) de imaginile candide pe care le oferă copiii.

De fapt, valoarea principală a portretului de copii rezidă în documentar — Gigel la trei ani, două luni, o săptămînă și cinci zile. Imboldul principal fiind dragostea părinților, copiii constituie un subiect potențial de la prima lună de viață și pînă la ... căsătorie.

Lăsînd gluma la o parte, să precizăm cîteva dintre particularitățile fotografierii copiilor.

Prima și cea mai importantă cerință: răbdare, zîmbet și iar răbdare. Aceasta, deoarece copiii se inhibă mai mult în fața lui „nenea" decît în fața fotoaparatului. La pricinuirea acestei stări participă de multe ori ca factor agravant unul dintre părinți sau ambii, care cer copilului o atitudine cu care el nu este familiarizat sau nu-i trăiește sensul, de exemplu „haide, puișor, zîmbește", solicitare pe care părinții o formulează prima oară sau extrem de rar. Mult mai simplu și mai eficace ar fi ca să i se arate sau să i se spună copilului ceva care să-l distreze.

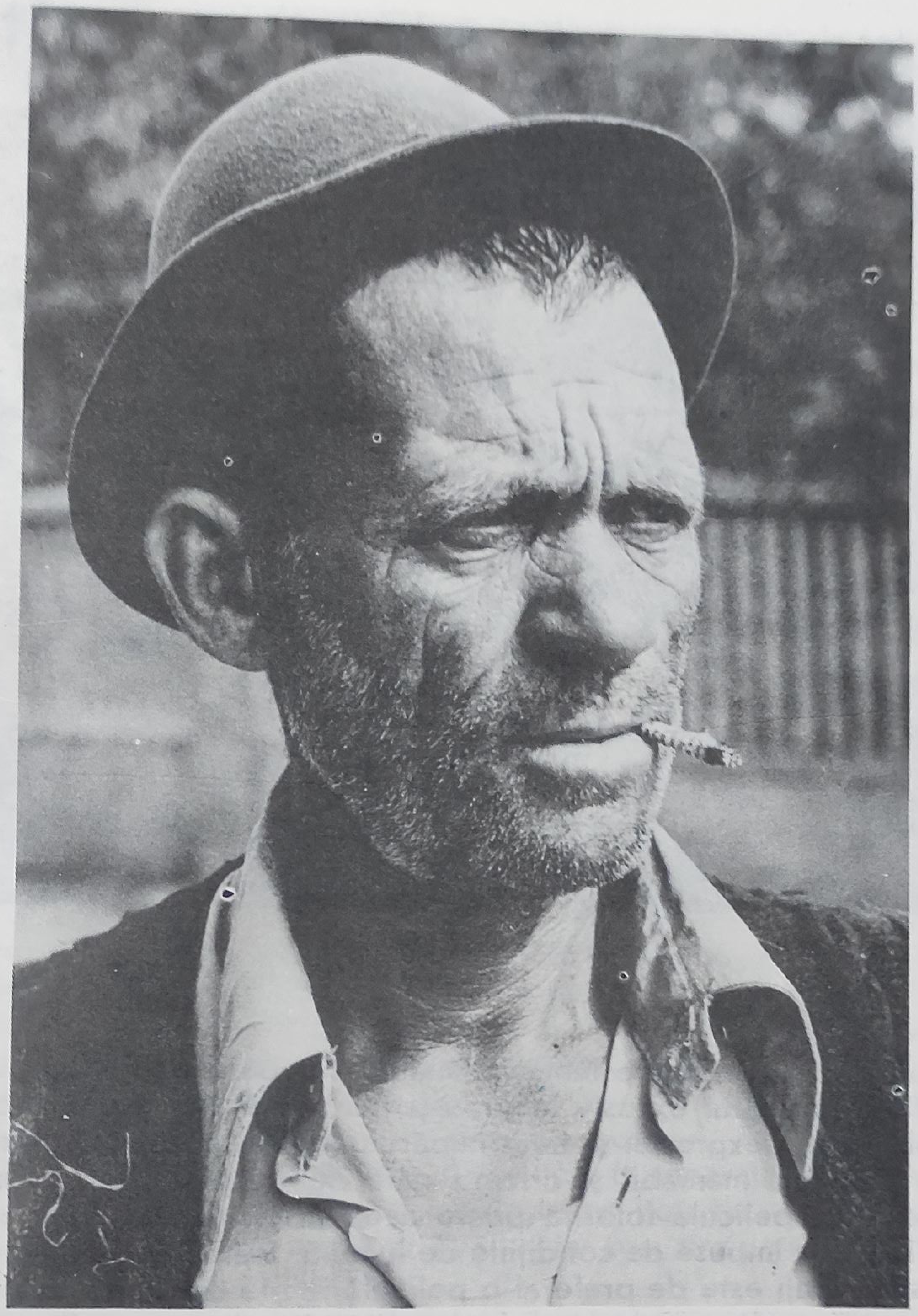
Un alt imperativ privește calitatea fotografului. Acesta trebuie să știe foarte bine să se comporte în prezența copiilor fiind în același timp gata oricînd de a face o declanșare. Această cerință este la fel de valabilă pe tot parcursul ședinței de fotografiere portretistul fiind pregătit chiar și la sfîrșit, fotoaparatul fiind ultimul care va fi strîns, deoarece sînt copii care la început pot fi veseli și cooperanți iar alții care abia la sfîrșit, după ce se familiarizează încep să participe. Un moment ratat poate să însemne eșecul întregii ședințe deoarece este foarte greu de obținut aceeași mimică a doua oară chiar și la un adult, performanță care în cazul copiilor este aproape imposibilă.

Un al treilea deziderat se referă tot la fotograf făcînd apel la arta acestuia de a se face agreabil. Această condiție este esențială pentru a-l face pe copil să fie cooperant.

Fără nici un dubiu că îndeplinirea acestor cerințe nu se soldează obligatoriu cu portrete de calitate. La fel ca și la portretele adulților numai o ucenicie pe lîngă un profesionist specializat, susținută de o lungă experiență poate să ducă la acele portrete de copii atît de pline de candoare pe care avem ocazii așa de rare să le vedem.

Pozițiile în care va fi fotografiat copilul depind în principal de vîrsta acestuia. De la clasica poză pe burtică, dovadă indubitabilă că la trei luni „ține capul sus" și pînă la poza de sfîrșit de an școlar în clasa I, există o multitudine de evenimente, fiecare dintre acestea constituind un prilej de bucurie și de fotografiere. Cu puțin timp în urmă, pentru fiecare dintre aceste evenimente, copilul era adus în studio, dar odată cu dezvoltarea de masă a fotografiei de amatori aceste imagini sînt luate „la locul faptei". La fotografiere se va avea în vedere și faptul că înălțimea subiectului diferă mult de cea a fotografului, care din comoditate declanșează de la nivelul ochiului, copilul fiind fotografiat de sus va apare deformat și mai mic decît este. Pentru luarea imaginii se va alege o vizare de la același nivel sau chiar puțin mai jos decît a copilului, care poate fi urcat pe un scăunel.

Cel puțin la fel de interesantă este imaginea copiilor în afara evenimentelor legate de educație sau dezvoltare. Participarea copiilor la joacă — numai



Portrete instantanee.

pentru adulți jocul este joc —, este pentru aceștia o treabă foarte serioasă. Este surprinzător cît de total pot să uite „maturii" ce important este jocul pentru copii. Această ocupație minunată în care seriozitatea se îmbină cu gluma și cu fantezia cea mai nestăpînită poate constitui o nesecată sursă de imagini dintre cele mai reușite. Aceste momente sînt cele mai propice pentru a se face fotografii, singura condiție este ca adultul să se implice cu toată seriozitatea la joaca celor mici. Se asigură astfel cooperarea micilor subiecți, iar rezultatele vor fi cu siguranță dintre cele mai pline de satisfacții.



Portrete instantanee.

În studio se va prefera o lumină diminuată deoarece mulți copii suportă cu dificultate iluminatul excesiv mijindu-și ochii. Aceste condiții, precum și marea mobilitate a expresiei și neastîmpărului specific impun folosirea unui echipament cît mai maniabil și oricînd gata de declanșare. Cu un subiect atît de generos, pelicula folosită poate avea orice caracteristici, singurele restricții fiind cele impuse de condițiile de lumină. S-ar putea crede că pentru copii neastîmpărați este de preferat o peliculă foarte sensibilă, dar un calcul simplu ne poate arăta că de la distanța obișnuită de fotografiere mișcările foarte iuți ale copilului nu pot fi „înghețate" decît cu fulgerul electronic. Privitor la peliculă, trebuie amintită și practica mai veche de a se utiliza o peliculă foarte lentă pe motiv că granulația foarte fină a acesteia se pretează cu tenul neted al copiilor.

Pentru portretele de copii sînt indicate deci fotoaparatele mobile (de 35 mm) cu obiective normale sau „tele" scurte (85—105 mm) cu o luminozitate cît mai bună. Aceste tipuri de obiective permit o încadrare dintre cele mai strînse fără a stresa prin apropiere micii subiecți.

La fotografia în aer liber, sînt valabile cele spuse la portretul instantaneu cu completarea că fotografierea copiilor cere un plus de sensibilitate și înțelegere a comportamentului și reacțiilor specifice vîrstei.

Oriunde ar fi făcută, fotografierea copiilor trebuie abordată din unghiuri de vedere cu o mare variabilitate, fotograful trebuind să fie pregătit și capabil de a-și modifica planul de acțiune în funcție de condițiile specifice ale mediului și particularitățile subiectului.

Nudul

Poate să pară neportivit ca nudul să fie discutat în cadrul portretului, dar trebuie să acceptăm că o persoană înseamnă atît figura cît și trupul. Se poate spune că figura este în măsură să arate o latură lăuntrică a ființei umane, pe cînd imaginea trupului arată aspectele fizice externe.

Frumusețea trupului omenesc a fost, poate, unul dintre cele mai importante imboluri pentru artiști. Nu există nici un gen al artelor vizuale care să fi rezistat tentației de a încerca să abordeze acest subiect. Încă din zorii civilizației, printre primele „opere" s-au inclus și reprezentări ale trupului uman. Este adevărat că aceste reprezentări precursoare serveau unor scopuri de cult al fecundității sau fertilității. Venus din Willendorf este datată ca aparținînd paleoliticului superior, iar cele două statuete din ceramică descoperite la Cernavodă, Gînditorul și Femeia lui, au o vîrstă de asemenea venerabilă (toate fiind mai vechi de 4500 ani), iar zeița de la Vidra are o vechime și mai mare. Aceste „nuduri" au în comun dimensiunile reduse, de numai cîțiva centimetri și absența sau foarte sumara modelare a figurii.

În Grecia antică prin nuduri erau reprezentați concurenții la întrecerile sportive. Pe lîngă afirmarea frumuseții trupului uman, aceste nuduri simbolizau un semn al egalității șanselor și al democrației. În alte culturi, fără veșmînt erau reprezentate numai personajele din clasele inferioare („Scribul" din sculptura Egiptului din perioada Vechiului Imperiu, de exemplu).

A urmat o ascensiune „socială" dar și valorică a poziției nudului prin reprezentarea zeilor, nudurile fiind concepute mai mult ca simboluri, inițial, și abia către sec. IV zeița Afrodita (Venus la romani) este reprezentată făcînd un gest de pudoare prin tendința de a se acoperi. Se introduce astfel o notă de indecență de care nudul nu va mai fi separat. La unele popoare semitice și la creștini, nuditatea dobîndește un nou caracter simbolic, acela al primordialității — prin Adam și Eva — iar mai tîrziu semnificînd păcatul sau prăbușirea în abisul simțurilor.

În Renaștere, nudul a fost „reciclat" prin reinterpretarea de către artiștii italieni în special. Buni cunoscători ai anatomiei și ai clasicismului grec, acești artiști au revitalizat reprezentările trupului uman. În aceeași perioadă au început să apară și reprezentări naturaliste, realizate mai ales de către reprezentanții școlii flamande în care se punea accentul pe valorile plastice dezvăluite de către lumină. Toate aceste realizări produceau și produc o vie impresie asupra privitorului. Emoția estetică transmisă de către aceste nuduri atît de armonios redate se poate explica și prin faptul că în corpul uman masculin se conservă proporțiile diviziunii de aur.

În perioada modernă un pas important a fost făcut de Manet cu lucrarea „Dejunul pe iarbă" (pictată la scurtă vreme după apariția fotografiei). Noua modalitate de a picta, care se apropie semnificativ de stilul fotografic, a stîrnit

un scandal enorm care a făcut o mare publicitate noului gen de abordare a nudului.

Acest mod de abordare a fost preluat şi de către artiştii fotografi. Fără a face o discriminare, se poate afirma că în epoca modernă, majoritatea nudurilor pictate sau fotografiate aparţin sexului frumos, de aceea, cele expuse în continuare se vor referi cu precădere la nudul feminin.

Obiectivitatea ne impune să recunoaştem că în comparaţie cu pictura (sau grafica), fotografia de nud are un dezavantaj de ordin structural de neînlăturat, datorită modului prea annlitic şi documentar de obţinere a imaginii. Orice pictor, oricît de modest, îşi poate permite cu uşurinţă să elimine ce nu vrea să picteze ori să corecteze sau să adauge ceva idealizînd în lucrare imaginea modelului pe care îl pictează. Acest handicap fundamental situează fotografia de nud într-o poziţie de outsider, puţine fiind lucrările fotografice de nud care să merite cu adevărat această denumire. Trebuie, de asemenea, să facem o deosebire netă între imaginea unui nud şi fotografia unui trup dezbrăcat. În sens artistic, nud înseamnă reprezentarea frumuseţii naturale a trupului omenesc.[*)]

Nudul a fost încă de la început tratat ca una dintre temele majore pe care le-a putut aborda fotografia. Aşa cum, şi în pictură, de nud s-a ocupat majoritatea marilor pictori şi în fotografie acest gen a constituit o tentaţie pentru marii maeştri. În ciuda acestei tendinţe, numărul relativ mic de nuduri reuşite se datorează în principal „defectului" de a fi prea anatomice, prea adevărate, pe care îl au fotoaparatele. La acest realism şi precizie în redarea amănuntelor la care pictorii nu pot ajunge sau pot să le ocolească, se adaugă încă o serie de alte dificultăţi. Acestea pot fi împărţite în două mari grupe, una corelată cu modelul, iar cealaltă implicînd pe fotograf. Modelul, mai ales în cazul persoanelor feminine este, cel mai adesea, acuzat de toate nereuşitele: că n-a ştiut să stea, că n-a ştiut să se mişte, prea slabă, prea grasă, lipsită de graţie sau proporţii nearmonioase. Fără a minimaliza aceste motive, trebuie să spunem că principalele cauze pentru care imaginea unui nud este necorespunzătoare se datoresc fotografului care nu a ştiut să fotografieze sau nu a asigurat condiţiile tehnice corespunzătoare. Cel mai important argument îşi are suportul în faptul că dacă o persoană pe care intenţionăm s-o folosim ca model are unul sau mai multe dintre defectele mai sus enunţate, defecte pe care nu am avut abilitatea de a le vedea nici înainte şi nici după luarea imaginii, nu ne obligă nimeni să expunem fotografia cu nudul în discuţie. Cauze de nereuşită acuzînd fotograful încep de la motivaţie. De ce vreau să fotografiez acest nud? Mulţi dintre fotografi încep abordarea nudului mai mult din curiozitatea de a vedea decît din dorinţa de a fotografia.

Trecînd peste această etapă, se impune ca din moment ce ne-am hotărît să fotografiem un nud, să ştim cu claritate ce anume dorim să arătăm. Această cerinţă în aparenţă simplă şi clară are motivaţii deosebit de complexe. Psihanaliştii consideră că rădăcinile imboldului de a picta sau fotografia un nud rezidă în sexualitate. Cu aceste premise, nu este greu de întrevăzut că pe-

---

[*)] Negăsind o definiţie, am încercat să sintetizez opiniile ce se detaşau din materialele consultate.

ricolul cel mai mare care pîndește o imagine de nud este ca aceasta să fie încadrată în pornografie, și mai jenantă putînd fi imaginea descriptiv-anatomică a părților celor mai intime.

Fotograful începător este și mai dezavantajat cînd abordează fotografia de nud fără ca să aibă în prealabil o pregătire temeinică privitoare la ce vrea și ce are de făcut. Nu este greu de imaginat scena în care un astfel de începător „aruncînd" unui potențial model o propunere de a poza nud, începătoul nostru se trezește în fața unui trup gol care așteaptă să i se sugereze o poziție sau o atitudine fotogenică, iar „fotograful" nu este capabil încă să-și controleze propriile scule. Acest fel de sesiuni se soldează, aproape axiomatic prin rezultate lamentabil de jenante atît pentru „maestru" cît și pentru „model". Uneori, astfel de imagini pot fi încadrabile cu ușurință în categoria obscentităților*). Nu foarte departe se va găsi amatorul nostru dacă în fața sa va poza un model profesionist. Acest model văzînd că artistul nu știe ce să ceară și ce are de făcut, nu va ezita să pozeze în atitudini pe care le-a deprins din ședințe anterioare cu profesioniști. Imaginile obținute în acest fel nu sînt întotdeauna inacceptabile, dar ele păcătuiesc prin lipsa de originalitate și stereotipism.

Atitudinile în care pot fi așezate modelele pentru fotografia de nud au o variație nelimitată, multe dintre acestea fiind foarte frumoase dar și mai multe fiind nerecomandabile, prezentînd doar un interes de enumerare, deoarece poziția nudului trebuie să corespundă intenției autorului.

Factorii principali de care depinde alegerea unei poziții trebuie să țină seama de ceea ce vrea să exprime fotograful și de cît de bine se potrivește cu modelul viziunea artistului. Nu trebuie neglijat nici gradul de pregătire psihică și intelectuală pe care trebuie să-l aibă modelul pentru a susține și interpreta prin atitudine, intențiile fotografului.

Din multitudinea pozițiilor în care poate fi fotografiat un nud, se desprind trei grupe mari de poziții: în picioare, șezînd și culcat. Poziția în picioare este de obicei mai puțin folosită, deoarece există puține variații posibile datorită necesității păstrării echilibrului. Posibilitățile de exprimare cresc simțitor dacă modelul va putea fi fotografiat în mișcare sau se poate sprijini de ceva (o coloană, un zid, un automobil etc.). Această poziție permite cel mai mare grad de libertate a dinamismului, dacă modelul știe să se miște armonios, adecvate fiind exercițiile de gimnastică și dansul.

De altfel, o condiție esențială pentru un bun model este ca acesta să știe bine să danseze, prin aceasta modelul cîștigînd grație și mișcări elegante.

Pozițiile șezînd și culcat sînt statice prin excelență și sînt mai portivite pentru atitudini, studiul formelor și evidențierea plasticii acestora.

O singură sugestie putem da la poziția șezînd, și anume ca nudul să nu se lase cu fundul pe călcîie, deoarece se produc deformări dezagreabile ale coapselor.

O poziție particulară și de mare efect este realizată prin introducerea nudului în apă. În acest fel, existența dezbrăcată a corpului omenesc pe

---

*) Este cazul să precizăm că producerea și expunerea fotografiilor porno constituie un delict penal — a se consulta Codul Penal.

lîngă conotațiile universale și mitologice capătă un sens și eventual un scop, dacă înoată, de exemplu.

Pozițiile în care un model poate fi fotografiat ca să rezulte imagini frumoase sînt după cum se vede numeroase, totuși, fotografului, chiar și profesionist, care dorește să abordeze nudul ca gen îi este destul de dificil să fie original, deoarece există un mare număr de imagini precedente. Din acest motiv, nu este recomandabil să se dea rețete, poziția nudului fiind opțiunea fotografului și făcînd parte din viziunea acestuia. Legat de poziție, putem doar să reamintim că liniile drepte sînt mai puțin frumoase decît cele curbe, iar între acestea, spirala este linia frumosului, așa cum apreciază W. Hogarth în „Analiza frumosului" și este de presupus că o poziție unduioasă va fi mai elegantă decît o atitudine de soldat în poziție de drepți.

La fel de particulare ca și pozițiile sînt și încadrările. La nud se poate încadra întregul trup, dar se practică foarte mult și decupajele. Fiind vorba de trup, nu de puține ori capul este lăsat în afara cadrului sau ascuns prin poziția modelului ori prin unghiul de fotografiere. Această atitudine față de partea cea mai expresivă a omului are cîteva temeiuri:

— expresia chipului nu concordă cu restul atitudinii modelului;
— coafura sau tunsoare nepotrivită;
— capul nu face parte din ideea de nud pe care o are fotograful;
— reținerea (discreția) fotografului sau jena modelului ca imaginea sa să apară în postură de nud într-o expoziție sau publicație.

De fapt, un nud fără chip poate să însemne și o generalizare prin particular a frumuseții formelor umane.

Din cele de mai sus, se poate conchide că fotografierea nudului ridică o serie de probleme de natură etică de care fotograful este obligat (chiar și prin lege) să țină seama.

În arta fotografică, fotografia de nud are cîteva subgenuri:

— nudul propriu-zis, în care se pune în valoare plastica formelor;
— nudul ca generator de grafică în care liniile care se pot forma devin subiectul principal;
— nuduri distrorsionate, prin care se urmărește modificarea valorilor formale și care se obțin cu ajutorul obiectivelor superangulare sau prin fotografierea sub unghiuri care permit viziuni deformate, așa cum se poate vedea în lucrările lui A. Kertesz sau Bill Brandt;
— nudul ca element secundar, cum se poate întîlni în fotografia de modă, reclamă sau eseu.

Oricum dorim să fotografiem un nud, va trebui să nu scăpăm din vedere că pînă la urmă acest fel de imagine trebuie să fie o experiență trăită de fotograf și comunicată ca atare privitorului. Înainte de a face prima declanșare în fața unui nud, să fim conștienți de cele două mari pericole care pot duce pe oricine la eșec: lipsa de expresivitate la o extremă și vulgaritatea la cealaltă.

Avînd aceste „griji" ca un permanent semnal de alarmă, putem risca să abordăm cu prudență acest delicat gen de imagini. Cu toate acestea, nu este sigur că vom obține rezultate acceptabile. Fără nici una din aceste griji, abordarea nudului ca gen ne va duce cu siguranță în hățișurile prostului gust, al grosolăniei sau al pornografiei.

Fotografia de nud poate fi făcută atît în interior cît și în exterior, fiind portivite atît fundalurile uniforme cît și cele variate. Se pot vedea imagini în care fotograful nu a ezitat să forțeze (bănuiesc) modelul să se plimbe într-un peisaj înzăpezit. În opinia autorului, astfel de procedee sînt exagerări din dorința de a epata.

Lumina folosită poate avea variații dintre cele mai largi, de la iluminarea frontală cu o singură sursă și pînă la contra lumină, folosind sau nu întregul set de surse de lumină complementare și ajutătoare. O mențiune separată pentru lumina de efect care va trebui poziționată cu multă grijă și decență. Bine potrivită la nud este acceptabilă orice fel de iluminare, putînd fi folosită cu oricîtă fantezie fără alte restricții decît cele dictate de bunul gust.

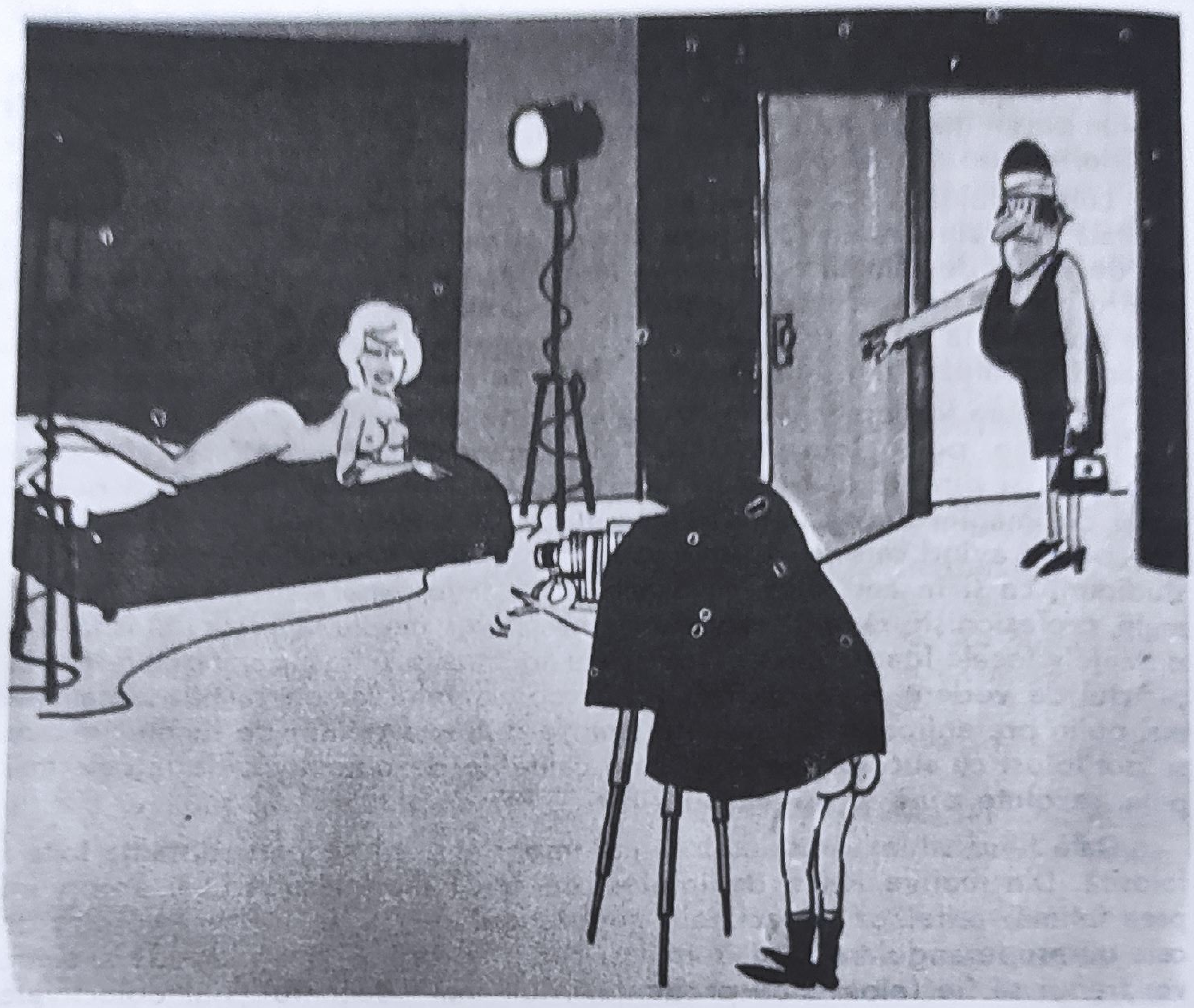
Aparatura fotografică folosită va depinde de locul unde se iau imaginile. În studio, pot fi folosite de la fotoaparatele de formatul cel mai mare disponibil și pînă la cele de 35 mm. Fotografii profesioniști preferă pentru astfel de imagini fotoaparatele cu formatul lat între 6×4 și 6×7 cm, aceste fotoaparate avînd cadrul în armonie cu proporțiile umane. În alte părți decît studiouri, ca și în aer liber, suverane par a fi fotoaparatele de 35 mm, dar mulți profesioniști rămîn credincioși formatului mediu. Optica folosită are distanțele focale foarte variate, folosindu-se chiar și ultrasuperangularele. Din punctul de vedere al rezoluției, optica obiectivelor poate să fie de calitate mai puțin pretențioasă, nudul fiind printre puținele genuri de lucrări în care se pot folosi cu succes aproape toate calitățile de obiective, de la cele mai puțin rezolute pînă la optica de vîrf.

Dată fiind situația modelului, mai importantă ni se pare distanța focală folosită. Din motive lesne de înțeles, nu orice model suportă o apropiere prea intimă, astfel că obiectivele superangulare, ca să nu mai vorbim de cele ultrasuperangulare care permit și cer o apropiere mai mare de subiect, vor trebui să fie folosite cu prudență. Mult mai „decente" sînt obiectivele avînd focalele cuprinse între 80 și 135 mm, aceste focale avînd și avantajul păstrării proporțiilor în mod armonic.

Materialele fotografice folosite la fotografia de nud pot să varieze între limite dintre cele mai largi. De la filmele de granulație fină pînă la cele de înaltă sensibilitate, color sau alb-negru, diapozitiv sau filme de înalt contrast. Practic, se poate spune că nu există material fotosensibil care să nu poată fi folosit în fotografia de nud.

În încheierea acestei sumare prezentări, vom menționa că privitor la nud este necesar acordul modelului (în alte țări, acest acord face obiectul unor legi foarte stricte) ca imaginile obținute să fie expuse în public, tipărite sau comercializate.

De asemenea, tot ca o conduită etică de dorit, se impune să nu „amestecăm borcanele"; relațiile personale, și fotografia de nud fără a se exclude, trebuiesc tratate ca niște capitole independente din viața și activitatea fotografului. Fără îndeplinirea acestor cerințe minime, rezultatele scontate se vor lăsa foarte mult așteptate. Acest comportament nu va fi greu de aplicat dacă este înțeleasă calitatea imaginii nudului ca un elogiu adus frumuseții fără egal a trupului uman.



Modul în care fotografia de nud este văzută de HOVIV.

Portretul de grup

Sînt larg cunoscute fotografiile unor grupe de oameni reuniţi în baza unor evenimente la care participă sau au participat în comun. Problemele principale pentru realizarea unor astfel de fotografii privesc punerea în evidenţă a evenimentului şi aşezarea (gruparea) participanţilor.

Evidenţierea evenimentului se poate face pe foarte multe căi, cu ajutorul fundalului (faţada şcolii, uzinei, construcţiei terminate etc.), prin intermediul ţinutei (căsătorii, an şcolar) sau cu ajutorul unor obiecte specifice (schiuri sau rucsacuri, bastonul de pensionar, produsul nr. 10.000).

Vom încerca să prezentăm pe scurt evenimente devenite motive clasice pentru fotografii de grup:

— *Căsătoria.* Prin faptul că este unul dintre cele mai importante şi fericite momente din viaţa omului, devine şi unul dintre cele mai generoase subiecte pentru fotografia de grup. Personajele principale, adică tinerii căsătoriţi, vor

fi așezați în centrul grupului, în primul rînd. Alăturat de aceștia vor fi nașii, părinții, frații, surorile apoi prietenii și celelalte rude. O observație specială: cu prilejul unor astfel de evenimente, printre nuntași se nimerește un invitat sau o invitată care găsește cu cale să se așeze neapărat lîngă miri, dacă nu în fața lor. Acest gen de participant este de cele mai multe ori o vecină sau o rudă foarte depărtată, fiind aproape necunoscută majorității personajelor principale. După ceremonie, cînd evenimentul căsătoriei devine o amintire, la privirea fotografiilor, toți se vor întreba cine este personajul atît de important care este în centrul atenției. Fotograful este dator să încerce cu tot tactul posibil să pună la locul lor (la propriu) pe astfel de intruși. Dacă persoana implicată insistă să fie fotografiată între miri, trebuie sacrificată o declanșare pentru a nu se crea o stare conflictuală, urmînd ca apoi să se facă și imaginea tradițională. Se cunosc cazuri cînd cadrul cu intrusul a fost refuzat, pe bună dreptate, de către tinerii căsătoriți.

În ultimul timp, se poartă un fel mai puțin convențional de fotografie de grup la căsătorie. Participanții sînt ușor dispersați pe o suprafață mai mare, un scuar, o grădină sau un parc. Într-o astfel de „dispersie organizată", mirii vor fi așezați într-un loc distinct, părinții împreună cu nașii etc., gruparea nuntașilor rămînînd la alegerea fotografului care, pentru astfel de variante, va trebui să ceară asentimentul prealabil al mirilor cu care se va putea, eventual, face și un scenariu. Pentru fotografiile convenționale, sugerăm un fundal din care să reiasă locul căsătoriei: Consiliul popular, Casa căsătoriilor, biserica.

— *Grup de absolvenți*. La fel de normală ca și căsătoria și uneori chiar mai durabilă este și fericirea absolvirii unei școli. De aici dorința de a avea o imagine a foștilor profesori și colegi. În astfel de grupuri, sînt invitați, alături de colegi și foști dascăli și cadre din conducerea școlii. Acești invitați de onoare vor fi considerați ca personaje principale și vor fi așezați într-un mod distinct (de exemplu șezînd pe scaune). În jurul lor vor fi dispuși absolvenții, respectîndu-se (fără a fi obligatoriu) ordinea valorică, cei mai merituoși fiind așezați în apropierea profesorilor. Un fundal constituit de fațada școlii va preciza felul școlii absolvite.

Grupurile de „absolvenți mai mici" vor fi însoțite de educatoare și alte cadre din grădiniță. Absolvenții școlilor profesionale se vor putea mîndri, punînd în prim plan un obiect care să precizeze specificul profesiei și eventual printr-o execuție de calitate, profesionalismul viitorilor muncitori. Profilul echipelor sportive este ușor de identificat după echipament și nelipsita minge, fiind indicat să se expună și trofeele cîștigate de echipă.

Majoritatea fotografiilor de grup se fac în aer liber sau în locuri specifice — hale industriale, săli de sport etc. — deoarece, datorită numărului mare de participanți, puține studiouri ar fi capabile să le realizeze. Iluminatul folosit va fi deci cel natural iluminatul fluorescent sau flașul. Din punctul de vedere al calității, se va prefera lumina difuză dată de cerul acoperit. Lumina directă a soarelui este cea mai puțin preferabilă deoarece lasă umbre prea dure și forțează strîngerea pleoapelor. Această iluminare se poate evita orientînd grupul astfel ca soarele să-l ilumineze dintr-o parte și puțin din spate, iar pentru „deschiderea" fețelor vor putea fi folosite cîteva panouri reflectorizante

(se obțin ușor din hîrtie aluminizată — se găsește uneori prin librării — lipită pe coli de carton).

Fotografierea grupurilor pretinde ca nici un alt gen, un asistent pe lîngă fotograful grupului. Acest asistent poate să preia o serie de operațiuni secundare, ca pregătirea trepiedului, încărcarea cu film a fotoaparatului sau fotoaparatelor, ținerea și orientarea panourilor reflectorizante sau a surselor de lumină secundară sau chiar luarea unor imagini suplimentare.

Asistentul se poate dovedi la fel de util și în studio, unde poate pregăti și strînge echipamentul sau participa activ în munca de laborator. Prin prezența sa, asistentul dă un plus de siguranță și chiar prestanță sporită fotografului „maestru". Activitatea de asistent fotograf este pentru acesta un bun prilej de a învăța rapid și prin cea mai bună metodă, direct din experiența personală a fotografilor buni. Acest contact direct nu poate fi suplinit nici de o întreagă bibliotecă fotografică.

Materialele fotosensibile se vor alege dintre cele mai de calitate, cu granulația cea mai fină. Să nu se omită că imaginile de grup sînt potențial destinate unor măriri foarte mari. Din acest motiv, și fotoaparatul folosit se va alege dintre cele cu formatul cadrului cît mai mare. Optica trebuie să fie de cea mai bună calitate cu obiective de înaltă rezoluție pe întregul cîmp al imaginii. Se vor prefera obiective cu unghi de cuprindere normal sau încadrabil în categoria superangularelor. Aceste cerinte sînt justificate deoarece o astfel de imagine cu greu se poate repeta și toate acesta fiind un argument de a nu ne zgîrci la film avînd prevederea să tragem cadre duble și chiar triple pentru fiecare poziție.

La grupuri avînd participanții așezați pe mai multe rînduri, se va folosi o diagfragmă mică sau foarte mică, impunîndu-se în orice caz folosirea trepiedului. Ca și la portretul individual, fotograful va evita să se adreseze grupului cu celebrul „zîmbiți, vă rog". Va fi suficient printr-o vorbă de duh sau atitudine, să încerce destinderea atmosferei.

Un caz particular al fotografiei de grup poate fi considerată fotografia de familie. Avînd doar cîteva personaje, acest fel de fotografie este mai bine realizabil în studio, dar un loc și mai potrivit este căminul familial, unde se particularizează mediul, iar personajele se simt mult mai în largul lor.

Portretul de familie poate fi mult mai puțin protocolar decît alte grupuri. Totuși persoanele venerabile vor fi tratate cu toată deferența, dîndu-li-se locurile cele mai bune. Atenția va fi concentrată asupra capului familiei, a părinților, iar ceilalți membri ai grupului vor putea fi așezați în jurul acestora, cei mai mici putînd fi ținuți în brațe sau așezați în față. Acesta ar fi modul „patriarhal" de așezare, dar nu este obligatoriu să fie aplicat cu strictețe, fotograful ținînd cont și de dorințele grupului. Ca sursă de lumină pentru fotografiile de familie care sînt făcute în locuința acestora este foarte portivit un flaș cu reflector mobil. Acesta va fi orientat către tavan, astfel ca să se obțină o lumină cît mai uniformă și difuză pentru a nu lăsa umbre dure. Cu lumina astfel orientată, flașul poate fi montat pe fotoaparat. Și pentru astfel de grupuri mai mici, cerințele de calitate ale echipamentului și materialelor se mențin la standarde ridicate.

Portretele de grup sînt de egal interes pentru toți cei din grup, ca atare este de dorit ca atenția fotografului să fie egal distribuită pentru toți membrii grupului.

Despre portret ca gen fotografic distinct se pot spune încă multe. În literatură există volume întregi consacrate descrierii tehnicii de studio, modului de lucru cu subiectul, echipamentului, nudului, fotografiei de căsătorie. Este posibil ca unii dintre cititori să se fi așteptat ca după lectura acestui capitol să dobîndească un set de instrucțiuni prin aplicaiea cărora să obțină un bun portret. Aceștia vor fi probabil ușor dezamăgiți aflînd că numai experiența persoanlă îi va putea ajuta. Cele de mai sus încearcă să deschidă o fereastră spre orizonturile explorării caracterului uman, pentru redarea în imagine a unor simțăminte care pot fi ale oricăruia dintre noi.

PORTRETUL ȘI MAEȘTRII

De ce se fotografiază oamenii și de ce numai unii fotografi reușesc atît de bine să realizeze adevărate portrete? Mitul lui Narcis ar putea fi un răspuns parțial pentru prima parte a întrebării. La cea de-a doua parte a întrebării răspunsul este legat de interesul pentru subiect, pregătirea tehnică și încă ceva inefabil ce-și are sălașul în bogăția lăuntrică și capacitatea de exprimare a fotografului. Aceste din urmă calități fixează granița între fotografii de duzină și marii maeștri. Să ascultăm deci de spusele acestora, reținînd ce ni se portivește. Bunăoară putem fi de acord cu Philippe Halsman cînd spune că dacă fotograful nu are nimic de spus despre subiect, portretul nu va fi bun, dar putem avea și rezerve cînd tot Philippe Halsman afirmă că ochii și gura relevă caracterul, fiind singurele părți ale corpului care permit a se vedea în lăuntrul persoanei. Această afirmație poate fi înțeleasă în sensul că atît ochii cît și gura (ochii spun mai multe decît văd) pot fi părțile cele mai relevante și că (în opinia autorului) întregul desen al figurii trebuie atent examinat și interpretat pentru a se pătrune dincolo de masca pe care fiecare și-o compune, dorind să arate celorlalți un anume aspect al personalității sale. În acest sens, tot Philippe Halsman afirmă că lumina și fotoaparatele cele mai bune sînt inutile dacă fotograful nu este capabil să-i facă pe oameni să-și lepede masca pentru a li se releva caracterul. Din acest punct de vedere, Bert Stern este de acord că nu tehnica este importantă și că ceea ce el dorește este un moment credibil.

Poate că există unii fotografi care, preluînd din alte genuri (cinematografie), emit părerea că subiectele pot fi mai mult sau mai puțin fotogenice. Această părere, din nefericire foarte larg răspîndită se datorează unei neînțelegeri. Prin fotogenie se înțelege calitatea unei persoane de a arăta bine în imagine (uneori chiar mai bine decît în realitate). Calitatea de a fi fotogenic are destul de puțin de-a face cu abilitatea fotografului de a pune în imagine ceea ce este mai caracteristic pentru subiect. Fotogenia este foarte utilă unui actor, dar nu este strict necesară pentru un portret cu adevărat expresiv.

Mai interesantă decît fotogenia pare a fi calitatea oamenilor de a-și exterioriza stările și sentimentele, deși Arnold Newman spune că portretul instantaneu poate indica o stare de moment care nu este caracteristică su-

biectului. Pentru a evita aceasta, el amăgește și torturează subiectul așa cum fac regizorii, pînă cînd acesta abordează o „figură a permanenței". Subiectul poate fi astfel aranjat ca un element de natură statică. Mai mult decît A. Newman, un alt mare fotograf, Duane Michals, nu este deloc ineteresat să producă portrete recognoscibile. Michals dorește să creeze un simbol pentru personalitatea subiectului, încercînd să fotografieze acele aspecte care nu sînt vizibile. Acest punct de vedere ar putea fi excelent prin prisma fotografului, dar nu întotdeauna este convenabil și subiectului; de aceea, Henry Holmes Smith, în mod cu totul justificat, atrage atenția că dorința de a-și avea un portret poate izvorî din vanitatea oamenilor; deci fotograful este obligat să țină cont de ceea ce dorește subiectul, deoarece ființele umane doresc să exprime ceea ce realmente înseamnă ceva pentru ele. Să nu uităm că portretul semnifică într-un anume sens și durata, impresia permanenței, deci este absolut firesc pentru un om ale cărui trăsături sînt inexorabil variabile în timp să dorească o imagine în care să fie văzut dintr-un unghi cît mai favorabil.

Ca portretiști sîntem datori să ținem cont și de opiniile acelor subiecți care nu doresc să fie puși în posturi de interpreți ai unor stări sau atitudini ce nu le sînt convenabile. Nu oricine poate suporta să fie subiectul lui Richard Avedon, care izolează oamenii pentru ca astfel aceștia să dobîndească valențe de simbol. Cu subiecți care nu doresc să coopereze putem proceda ca Imogen Cunningham, căreia nu i-a plăcut niciodată să lucreze cu un fotoaparat de 35 mm și nici pentru oamenii care nu-și apreciază chipul. Îndrăgostită de tonuri catifelate și linii domoale, ea lucra întotdeauna numai cu fotoaparate de format mare și cu optică „soft". Chiar dacă celebra fotografă mai sus citată lucra numai cu obiective moi, soft focusul utilizat la toți subiecții ni se pare o metodă care nu întotdeauna este cea mai potrivită. Cunoscînd deviza atribuită unuia dintre cei șapte înțelepți ai lumii (Thales), „cunoaște-te pe tine însuți", prin utilizarea permanentă a soft focusului, putem pierde de pe chipul subiectului tocmai acele trăsături care ar fi mai caracteristice. De fapt, nu numai ochii sau figura pot să sugereze o anume stare; în acest sens, unul dintre cei mai celebri fotografi portretiști*) și anume Yousuf Karsh spune că fotograful trebuie să simtă ca o străfulgerare din ceea ce s-ar putea numi putere lăuntrică, pentru a simți că măreția minții, a sufletului și spiritului se reflectă în ochii, mîinile sau atitudinea subiectului. Această străfulgerare ar fi clipa în care trebuie făcută declanșarea. Acesta ar fi „momentul adevărului". Se impune o paralelă între acest „moment al adevărului" și „momentul decisiv" al lui Henry Cartier Bresson și care se referă la un alt punct culminant, acela al desfășurării unei acțiuni.

Clipa revelatoare a caracterului, reflectată de către subiect, nu trebuie scăpată, deoarece chiar dacă personalitatea omului nu se schimbă, este foarte dificil ca pe chipul acestuia să se poată reflecta încă o dată, în același mod, trăiri sufletești identice. Pentru acest moment al adevărului, Y. Karsh nu ezită să aștepte și zile întregi. După propriile sale declarații, el consumă

---

*) Yousuf Karsh în ultimii 50 de ani de fotografiere a celebrităților omenirii a făcut portretul mai multor generații de președinți de state, papi, laureați ai Premiului Nobel, poeți, pictori, scriitori.

pentru o ședință un interval de timp cuprins între 1/2 minut și zile întregi, iar o „ședință" obișnuită durează cam o oră și jumătate.

În ceea ce privește dilema color/alb-negru, tot Karsh ne spune că o imagine color înseamnă o opțiune ce rămîne definitivă, pe cînd, privind o fotografie alb-negru poate genera impresii ce diferă de la zi la alta, privitorul fiind implicat emoțional în lucrare.

Un alt aspect ce nu trebuie neglijat este cel privitor la balanța între luarea imaginii și munca în laborator. Foarte mulți fotografi care au consumat o mare cantitate de timp și material pentru a face un portret, se reped în laborator unde, în mai puțin de zece minute, aleg clișeul și fac mărirea pe hîrtie. Alții, dimpotrivă, procedează în orice împrejurare ca la instantaneu, în mai puțin de cîteva secunde iau subiectul, fac o încadrare „cum cade", focalizează mai mult sau mai puțin bine și declanșează fără să mai stea pe gînduri. După acest portret fulger, ei petrec ore bune în laborator analizînd, recadrînd și pentru a corecta superficialitatea și ușurința cu care au procedat la luarea imaginii, neocolind nici una dintre tehnicile pe care le cunosc.

Dacă acceptăm să facem un portret, dintr-o politețe elementară, este necesar să acordăm și să ne acordăm un timp rezonabil pentru a face cîteva cadre din unghiuri și de la distanțe diferite. În laborator nu trebuie să ne precupețim nici timpul, nici materialul. Tot Y. Karsh, deși are încredere în oamenii de laborator, crede că și pentru laborator trebuie să fii dedicat, ca și pentru luarea imaginii. El nu ezită să petreacă și o jumătate de zi pentru o singură fotografie de *probă*, iar A. Newman lucrează chiar zeci de fotografii în diferite decupaje și grade de contrast pentru a obține rezultatul dorit. În laborator se produc foarte multe greșeli, din fericire în marea lor majoritate îndreptabile. Urme de scame sau pete ce apar pe clișeu au norocul să fie exact în locurile de cel mai mare interes. Nimic nu poate fi mai supărător ca o mică pată ce apare pe unul dintre ochi, dînd astfel impresia că subiectul este chior sau cu strabism. Aceste erori sînt remediabile prin curățirea clișeului și refacerea fotografiei. Erorile definitive însă rămîn acelea de la luarea imaginii. De aceea să fim din nou *atenți la severa afirmație* a lui P. Halsman*) „Cei mai mulți fotografi „Țintesc" cu fotoaparatul și „trag" fără a-și folosi creierul. Gîndiți întîi și fotografiați după aceea; capul tău este principalul tău instrument".

Aceste afirmații au valoare de adevăr pentru toate genurile de fotografie, dar sînt cu precădere mai stringente la portret, care stă la baza tuturor imaginilor ce conțin personaje umane.

Iată deci că, o dată declanșată avalanșa divizării fotografiei în genuri, se pot găsi cu justificată necesitate subdiviziuni ale fiecărui gen.

La portret, înșiruirea ar putea continua cu „autoportretul", portrete de animale etc., fiecare dintre acestea avînd suficiente elemente specifice particulare pentru întemeiate grupări.

Un singur motiv, care străbate ca un fir roșu întregul gen este comun: dorința oamenilor de a-și vedea chipul. Această dorință ar putea fi

---

*) Philippe Halsman deține un adevărat record: peste 100 de coperți la revista „Life".

explicată în fel și chip: narcisism, document peste timp, cale de conexiune între oameni; dar la mitul lui Narcis se adaugă încă o altă multitudine de motive care-i fac pe oameni să dorească să-și aibă portretul.

Oricare ar fi motivele care îi fac pe oameni să vină la fotograf pentru un portet, să reținem aserțiunea fostului asistent al lui Avedon, portretistul Neil Serkirk: „dacă un portret spune ceva despre cineva oarecare, acest portret poate spune puțin și despre portretist".

PEISAJUL

Spațiul de existență al omului ca subiect în sine a apărut destul de tîrziu în calendarul exprimărilor artistice. Printre primele manifestări, destul de sporadice, se presupun a fi lucrările lui I. Bellini sau Bassano. Lucrările acestora, chiar dacă nu erau „peisaje" în sine ci doar decor, se detașează prin felul în care era redată natura, într-un secol cînd homocentrismul era cuvîntul de ordine. Profunde sînt și reprezentările din „Furtuna" de Leonardo da Vinci, în care este reflectată permanenta confruntare între forțele de distrugere și refacere ale naturii. Alături de italieni, Jan van Eyck sau H. Bosch încep să dea o atenție sporită peisajului, dar cu adevărat semnificativ peisajul este pictat de Dürer în vederile ilustrînd Innsbruck-ul sau Triest-ul.

Peisaje ca lucrări autonome apar ceva mai tîrziu, o dată cu noile concepții filosofice care susțineau unitatea dintre om și natură. Dintre acestea, se detașează operele lui Bruegel. Alte cuceriri ale științei, de data aceasta din domeniul geometriei și al opticii, au dus la apariția „perspectivei artificiale" după care au fost pictate aproape toate operele maeștrilor renascentiști.

Dezvoltarea peisajului ca gen de sine stătător a trecut în pictură, prin multe etape de evoluție datorate atît controverselor în ceea ce privește modul de redare al adîncimii, cît și din punctul de vedere al modului de interpretare. Între acestea, se detașează două curente care prezintă importanță și pentru fotografie:

— peisajul are o existență concretă și trebuie redat prin legile perspectivei;

— peisajul ca o consecință a spațiului care fiind relativ, transmută acest relativism atît peisajului ca redare în sine cît și perspectivei. În acest sens se impune opinia că aceste elemente depind de evoluția epocii și de normele sociale caracteristice pentru o anume perioadă.

În fotografie, aceste concepții se materializează aproape instinctiv prin folosirea diferitelor tehnici de luare a imaginii. Coincidența dintre momentul apariției fotografiei și frămîntările date de noile curente în pictură a condus ca tratarea peisajului să fie făcută, ca și în cazul portretului, într-o manieră picturală.

Prin peisaj se înțelege o porțiune de natură aleasă pentru a fi redată într-o imagine*) Extinzînd, am putea spune că peisajul este imaginea unui

*) Definiție adaptată după Dicționarul de neologisme, ediția 1966, Ed. Științifică, și prin interpretarea definițiilor din „Peisaj și estetică" de R. ASSUNTO, Ed. Meridiane, București, 1966.

segment al mediului înconjurător. Este de preferat această ultimă definiție deoarece acoperă mai bine cele două medii: rural și urban. De aici și subîmpărțirea în peisajul propriu zis sau natural și peisajul urban. Primul este constituit din „segmente" de natură nealterată de către dezvoltarea civilizației. Prin astfel de peisaj, pictori sau fotografi deopotrivă încearcă să redea frumusețea, măreția ori armonia naturii, iar mai recent și pericolul distrugerii acestui patrimoniu universal. De altfel, trebuie să revelăm cu mîndrie că fotografii prin calitățile specifice fotografiei, se află în postura de port drapel.

PEISAJUL NATURAL

Pentru a se deosebi mai clar de peisajul urban, peisajul propriu-zis ar putea fi mai bine specificat printr-un pleonasm, numindu-se peisaj rural, care a fost și rămîne ramura de bază. Pentru a se evita pleonasmele și confuziile, în continuare acest peisaj va fi denumit peisaj natural, iar în alte cazuri, dacă nu reiese din context, se va specifica despre care fel de peisaj se discută. În peisajul natural se va include și cultura agricolă ca parte integrantă din natură. Cu acest prilej facem precizarea că peisajul natural nu trebuie confundat cu ceea ce s-ar traduce prin „natură sălbatică" a expresiei englezești „wild life" și care reprezintă un gen aparte practicat în multe țări și care constă în fotografia făcută florei și faunei sălbatice (inclusiv insecte de exemplu).

Atracția dată de acest gen a fost explicată prin foarte multe motive. Începîndu-și existența ca fundal, peisajul a devenit un obiect de experiență estetică, fără ca prin aceasta primele lucrări să depășească nivelul de încercări de a imita natura. Ulterior apar tendințe de interpretare a naturii, ajungîndu-se ca în epoca romantismului peisajul să-și trăiască epoca de glorie. Post romantismul a însemnat pentru peisaj o nouă viață, arta peisajului fiind tot mai mult prilej de identificarea a omului cu natura. Păreri avizate afirmă chiar existența unei corelații între cadrul ales și temperamentul artistului văzut prin intermediul naturii (a nu se face analogii simpliste de genul „salcie melancolică"). Andrei Pleșu, de pildă, consideră peisajul ca o criză de comunicare între natură și om.

Într-un sens foarte larg, se poate spune că prin intermediul naturii universul începe de lîngă noi (mai ales noaptea), iar din punct de vedere filosofic, putem considera peisajul ca fiind o imagine finită a infinitului, atît prin spațialitate cît și în timp (transformări ale materiei și perpetuarea înmulțirilor biologice). Și din această perspectivă, ecologiștii au mare dreptate prin repetatele lor apeluri de a se pune frînă poluării și distrugerii la care este osîndită natura.

Punctul de vedere filosofic, ce ridică cele mai delicate probleme de înțelegere, are un corespondent și în latura tehnică a redării și perceperii imaginii. Imaginile picturale sau fotografice pun cele mai complicate probleme, în special la conversia spațiului din coordonate tridimensionale, în plan și apoi la retrovertirea pe care o va face privitorul imaginîndu-și locul care

a prilejuit lucrarea. Această retrovertire are un foarte extins grad de interpretare, astfel că aceeași lucrare văzută de doi privitori va putea genera opinii foarte diferite despre locul respectiv. Totodată, aceste păreri pot să nu concorde nici cu ceea ce a gîndit artistul și nici cu realitatea. Amatorul de peisaje poate ca să nici nu realizeze vreo opinie despre locul original, fiind captivat doar de imaginea în sine, de contururi, spații, ori de armonia trecerilor între părțile componente — acesta fiind de fapt și un scop principal al unei lucrări de peisaj. Recunoașterea topografică este în majoritatea cazurilor ultima dintre pretențiile autorului.

Aceste dificultăți nu sînt decît vîrful aisbergului, deoarece probleme la abordarea peisajului țin și de alte serii de factori aflați în legătură cu tot ce ține de manifestările meteorologice, perioade ale anotimpurilor, factori geografici sau ora de fotografiere.

Dintre acestea, cele mai specifice peisajului natural sînt *anotimpurile*. Aceste fenomene ce depind de coordonatele geografice și sînt reflectarea participării planetei albastre la balul celest, contribuie într-o măsură determinată la aspectul naturii și deci la ce vom obține în imagine. Înainte de schimbările pe care le oferă focala, ori punctul de stație, un peisaj va arăta cu totul diferit dacă va fi fotografiat iarna, vara, primăvara sau toamna.

Iarna

Peisajele de iarnă au ca aspect specific aplatizarea dată de zăpadă. În zilele cu cer noros și cu zăpadă proaspăt ninsă, formele de relief devin foarte puțin vizibile. Chiar și în zilele însorite, peisajul acoperit de zăpadă prezintă contraste extreme doar între trunchiurile copacilor și albeața zăpezii. Aceste contraste nu pot fi acoperite în procesul fotografic, astfel încît ori una ori alta din cele două extreme trebuie să fie sacrificată. Prin expunerea pentru zăpadă se vor situa trunchiurile copacilor în zona subexpunerilor și expunînd pentru pomi vom lăsa zăpada în zona supraexpunerilor. Oricare dintre aceste alegeri va avea ca rezultat obținerea unor contraste extreme ce favorizează efecte de grafică.

Presupunînd că avem totuși și o gamă de valori tonale intermediare, expunerea trebuie măsurată pe carton gri 18%. Măsurarea pe zăpadă trebuie corectată prin lungirea expunerii cu 2—3 trepte.

Aceste condiții foarte dificile și extreme pun la grea încercare abilitatea fotografului, zilele închise și plate pretinzînd o abordare pentru creșterea contrastului, iar la cealaltă extremă se cere o tehnică pentru a se obține o diminuare a contrastului (a se vedea vol. I, pag. 177). Din punct de vedere cromatic, deși nu prea există multe valori se poate spune că orice culoare se detașează foarte vizibil pe fondul zăpezii. În zilele însorite cu cer senin desenul umbrelor devine albăstrui, iar zonele luminoase apar aproape tot timpul în nuanțe gălbui sau roșiatice — cu excepția unui interval de 2—3 ore în jurul amiezii.

Redarea zăpezii în imagini mărite este foarte dificilă, expunerea pentru hîrtie trebuind dozată cu multă finețe deoarece dintr-o expunere prea bogată



Diferite imagini ale peisajelor de iarnă.





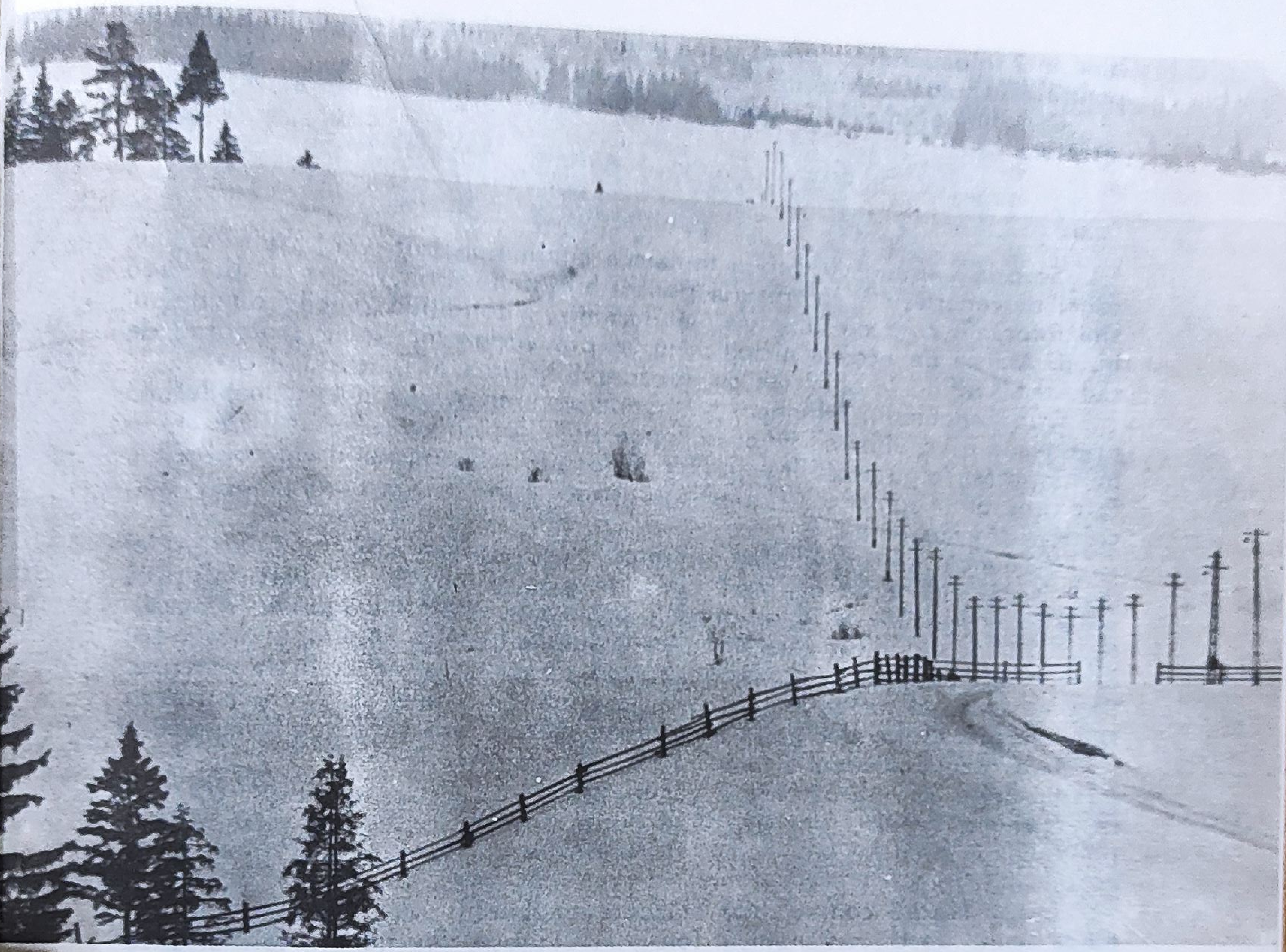
Diferite imagini ale peisajelor de iarnă.

va rezulta „o zăpadă“ gri îmbîcsit, aducînd cu un strat de cenuşă, iar cu o expunere prea scurtă se vor obţine valori tonale insuficiente confundîndu-se cu albul plat al hîrtiei.

Ninsoarea este de asemenea greu de redat, ea fiind vizibilă numai pe fundaluri întunecate. În cotralumină, (presupunînd că ar putea exista o astfel de situaţie rarisimă) fulgii de zăpadă vor apare în nuanţe întunecate. Înfăţişarea optimă a fulgilor de nea este posibilă cu ajutorul fulgerului electronic ori la fotografiile de noapte cu ajutorul unei iluminări artificiale.

Un foarte frumos efect la peisajele de iarnă este produs de umbrele copacilor care cad pe locuri denivelate avînd curbe line. Aceste umbre dau nişte desene foarte frumoase care sînt puse cel mai bine în evidenţă dacă iluminarea este laterală.

Fotografierea peisajelor în anotimpul iernii oferă posibilităţi de exprimare dintre cele mai bogate, dar condiţiile dificile datorate intemperiilor pun frîne eficace unui entuziasm lipsit de vlagă.



Diferite imagini ale peisajelor de iarnă.

Echipamentul şi materialele folosite suportă greu temperaturile scăzute. Fotoaparatele cu comandă electronică sînt cele mai vulnerabile, atît din punctul de vedere al circuitelor cît şi din cel al surselor de alimentare. Acumulatoarele, bateriile clasice şi chiar bateriile moderne au un randament mult diminuat dacă sînt utilizate la temperaturi sub zero grade. De exemplu, un acumulator care la 20—25° asigură măsurarea expunerii, declanşarea şi transportul filmului pentru 1000 (o mie) de declanşări, la —10° capacitatea se reduce pînă la o cincime, iar sub această temperatură unii fabricanţi recomandă păstrarea sursei de energie într-un buzunar la cald şi ataşarea la fotoaparat numai pe timpul declanşării.

Materialele fotosensibile sînt afectate numai din punctul de vedere al rigidităţii mecanice. Celelalte calităţi ca sensibilitate ori balansul cromatic menţinîndu-se în condiţii foarte bune la frig. Ca recomandări de utilizare putem să sugerăm doar ca fotograful să aibă în permanenţă în buzunar (dar mai

bine în 2 fotoaparate diferite) două feluri de peliculă de sensibilităţi diferite pentru a le folosi corespunzător situaţiilor întîlnite.

O situaţie mai luminoasă şi mai optimistă o oferă anotimpul următor.

Primăvara

Se poate spune cu deplin temei că anotimpul primăverii constituie un prilej de renaştere al interesului pentru fotografie. Primii care ies pe teren sînt fotografii care nu au ezitat să înfrunte şi condiţiile dificile din timpul iernii. Alături de aceştia nicicînd nu se pot vedea mai mulţi „fotografi de duminică" ieşind la plimbare cu fotoaparatele pe umăr sau după gît.

După anotimpul întunecos şi monocrom, renaşterea naturii manifestată prin micile frunzuliţe sau inflorescenţele pomilor, un adevărat festival al culorilor pastelate nu poate lăsa indiferent tocmai ochiul sensibil al fotografului. Este greu de imaginat o mai plastică ilustrare a trezirii viului ca aceste culori crude şi transparente.

Efuziunea acestei renaşteri se transmite cu siguranţă şi oamenilor, astfel că întreaga suflare vie participă din plin la acest miracol. Se pare totuşi că această bucurie nu este foarte propice şi pentru calitatea imaginilor fotografice. Nu puţine sînt vocile care afirmă că imaginile luate în anotimpul primăverii arareori trec de nivelul unei replici palide a unor flori sau rămurele colorate. Se pare chiar că marea majoritate a imaginilor nu reuşesc să trezească în sufletele privitorilor decît palide aduceri aminte, fără să se apropie de intensitatea unui simţămînt similar cu cel trăit pe viu.

Pe lîngă acea sărbătoare a bucuriei colective care face ca entuziasmul ce a generat impulsul declanşării să fie mult peste valoarea lucrării se mai pot enumera şi cîteva erori foarte comune care duc la obţinerea unor lucrări neconvingătoare.

Cauza majoră constă chiar în acest entuziasm care sabotează blocînd parcă simţul de discernămînt al fotografului. Ieşit din monotonia cromatică a iernii, acesta mitraliază pur şi simplu în toate direcţiile în care se zăresc flori sau pomi înfloriţi. O primă şi la îndemînă corecţie ar fi să se admire mai mult şi să se declanşeze mai puţin, avîndu-se în vedere că ochiul rece al obiectivului nu este decît un instrument care nu ştie să se bucure şi că imaginea dată de acesta coincide în oarecare măsură cu ceea ce vede fotograful, nu cu ceea ce el simte. Obiectivul „nu ştie" că un cais înflorit are petalele pline de un parfum delicat, iar rozul lor suav este atît de transparent încît în contralumină sau pe fondul cerului albastru aproape că dispare.

La fel de vinovat este obiectul nostru (indiferent de focala sa) şi pentru că noi vedem, mai ales primăvara, *mai mult* şi *mai mare* ceea ce ne place sau ce ne interesează; este ca şi cum ochiul nostru ar funcţiona ca un zoom; caisul înflorit ale cărui petale noi ştim bine cum arată pentru că le-am privit altădată şi de aproape va fi redat în imagine ca o pată cu diametrul maxim de cîţiva centimetri, astfel că frumoasele flori abia se vor ghici, cu condiţia ca filmul folosit să fie un diapozitiv de cea mai bună calitate. În treacăt fie spus, diapozitivul este de departe cel mai potrivit film pentru a reda nuanţele şi culorile primăverii.



Imagine în care primăvara este sugerată de transparenţa umbrelor proiectate pe apele tre-murate şi marea luminozitate a atmosferei.

Tot obiectivul, săracul, dar de data aceasta împreună cu materialele fotosensibile, va fi acuzat de slaba redare a culorilor florilor de cais fotografiate pe fondul azuriu al cerului. Cele două culori fiind aproape complementare și datorită transparenței petalelor, se vor compune avînd ca rezultantă un fel de roz-gri, tern și lipsit de poezie. Dacă vom fotografia în contralumină în direcția soarelui, rezultatul va fi oarecum mai bun, dar tot nu vom dobîndi acel minunat roz violaceu, lumina intensă a soarelui blocîndu-l.

Din cele spuse ar putea greșit să se creadă că numai iluminarea directă cu soarele în spatele fotografului este corespunzătoare. Se pot face fotografiile mai sus discutate, numai că trebuiesc luate cîteva precauțiuni. Cînd fotografiem pe fondul cerului, putem alege o zi cu nori, care să taie excesul de albastru al cerului. În plus, norii sînt un fundal luminos ce nu are strălucirea orbitoare a soarelui. Putem, de asemenea, încerca, de foarte multe ori cu succes, să folosim un filtru de polarizare, iar în unele cazuri chiar un filtru colorat (uneori fiind suficient un filtru sky light) care să compenseze într-o bună măsură albastrul excesiv al cerului.

O altă posibilitate de a ilustra mai bine primăvara este să ne apropiem de subiect, de multe ori, o singură crenguță de măr înflorit fiind mult mai sugestivă decît o livadă întreagă. Mărul, care înflorește după ce-i apar primele frunze, oferă fotografiat de la depărtare o imagine în care coroanele apar de un verde diluat prin compunerea culorii, și așa pastelate, a frunzelor cu albul florilor. În acest sens, cele spuse despre cais și măr sînt valabile pentru oricare alți pomi înfloriți.

Să mai reținem că lumina de dimineață devreme ca și cea de apus, fiind puternic colorată, va transfera această culoare și pe florile sau pomii abia înverziți, frunzulițele acestora căpătînd o nuanță excesiv de galbenă sau devenind chiar de un verde gri prin compunerea cu roșul soarelui.

Dezastruoase pentru recolte, dar interesante din punct de vedere fotografic sînt perioadele în care iarna își are cîte o tîrzie răbufnire. Ninsori cu fulgi mari constituie un fundal sau un prim plan extrem de armonios cu pomii înfloriți. Chiar și zăpada depusă pe flori merită să fie prinsă în imagine fiind foarte fotogenică dacă vom alege un unghi din care lumina să cadă bine.

Anotimpul primăverii oferă o perioadă plină de subiecte, de la formarea mugurilor și pînă cînd florile scuturate lasă loc fructelor, iar frunzișul devine suficient de des pentru a crea umbre adînci, semne sigure că anotimpul căldurilor este pe aproape.

Vara

Împreună cu căldurile se instalează în natură o serie de aspecte oarecum mai stabile care privesc imaginile fotografice: frunzișul ajuns la maturitate își menține forma și culoarea, florile au perioade de inflorescență destul de lungi, iar transformările pe care le suferă recoltele nu sînt vizibile de la o zi la alta. Paleta cromatică devine mai densă, iar culorile pastel par mai puțin diluate.

Din punct de vedere fotografic, vara este mai puțin preferată de peisagiștii rafinați, fideli rămînînd doar pătimașii. Cromatica săracă și contrastele tari

dar insuficiente pentru grafizări directe ca cele de iarnă, iată numai două dintre motivele care pun sub semnul rezervei interesul multora dintre cei avizați.

După sfîrșitul primăverii, mulți dintre fotografii pretențioși nu mai pun un film color în fotoaparat decît la începutul lunii octombrie. Totuși, din alte motive decît fotogenia, numărul imaginilor care se fac vara este mult mai mare decît în alte anotimpuri. Anotimpul preferat al concediilor, vara, oferă cele mai multe prilejuri de a se face fotografii de amintire, marea majoritate a fotoamatorilor asociind vremea bună de vacanță la munte sau la mare cu geanta fotoaparatului atîrnată de umăr.

Cu toate aceste păreri negative, ar fi greșit să se creadă că vara nu este un anotimp prielnic fotografiilor de peisaj. Atît ca număr de subiecte



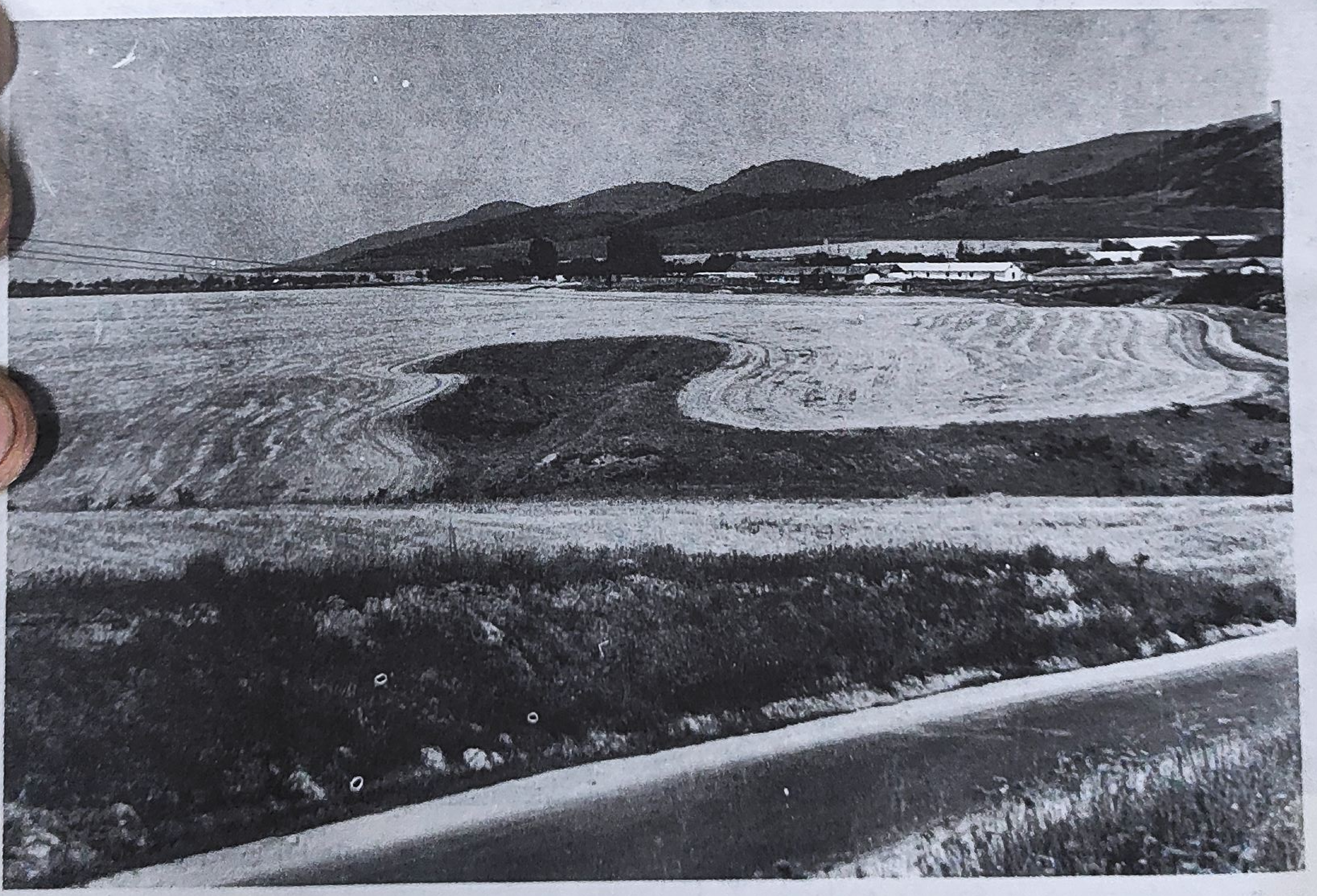
Porumbul încă tînăr, căpițele, clăile și arăturile dau o plăcută variație și în același timp indică mijlocul verii.

cît și din punctul de vedere al celorlalte condiții, vara este un anotimp foarte generos pentru imagini de peisaj. Aspectele negative au fost prezentate la început în scopul de a preveni entuziasmele exagerate.

Peisajele de vară oferă o variație specifică și ca tematică și ca posibilități de tratare. În acest anotimp se pot face imagini dintre cele mai frumoase ale diferitelor locuri încă neprelucrate de activitatea omului ori ale acelor locuri unde creativitatea omului se ia la întrecere cu măreția naturală a locurilor. Recoltele în diferitele lor stadii de dezvoltare sau strînsul acestora pot constitui deasupra valorii de reportaj, imagini specifice peisajului.

Din punctul de vedere al culorilor, peisajul de vară are o caracteristică ce este mai accentuată decît în alte anotimpuri. Este vorba de acel voal albăstrui al depărtărilor care schimbă și estompează culorile originale. La fotografia alb-negru acest efect poate fi ameliorat cu ajutorul filtrelor portocaliu sau roșu. De altfel, tot cu filtru se pot compensa și contrastele excesive ce apar tot la folosirea filmelor alb-negru. De exemplu, cînd se fotografiază frunzișul, nuanțele prea întunecate ale acestuia se pot ameliora cu ajutorul filtrului galben-verde.

Mai puțin controlabile sînt umbrele dure lăsate de lumina foarte puternică a soarelui. Atenuarea acestor umbre nu este posibilă, astfel că trebuie așteptată



o zi cu cerul acoperit de o pînză subțire de nori care să producă un efect de difuzie a luminii, atenuînd astfel contrastele.

Anotimpul verii coincide cu perioada de lumină maximă ca durată și intensitate, astfel că fotograful are de ales între foarte multe unghiuri de iluminare. Aceste posibilități sînt maxime la începutul verii în perioada solstițiului și diminuează treptat ajungînd la sfîrșitul lunii august la o iluminare corespunzătoare lunii aprilie. Micșorarea zilei nu aduce cu sine numai limitarea unghiurilor ci și a înălțimii aparente a soarelui, deci a dimensiunii umbrelor. Limitarea progresivă a duratei de iluminare devine atît de semnificativă încît, începînd încă din luna august, unii fotografi consideră vara deja încheiată și încep să se pregătească pentru carnavalul toamnei.

Toamna

Într-adevăr, cel mai colorat dintre anotimpurile pămînturilor noastre, constituie din punct de vedere vizual deci și fotografic o desfătare cromatică pe care nu o mai întîlnim la nici un alt anotimp. Coloristica pe care natura vegetală se pregătește să ne-o ofere începe încă de la sfîrșitul verii să-și facă simțită prezența și să ne asigure că speranțele noastre nu vor fi nici de data aceasta înșelate. Totuși, încercînd parcă să ne prelungească supliciul așteptării, perioada maximă a festivalului cromatic are loc abia în a doua jumătate a lunii octombrie. Toată suflarea fotografică își aduce acum aminte de existența teoretică a materialelor color iar cei norocoși găsind în magazine și ceva urme practice, adică concrete și relativ utilizabile cu toată durata de valabilitate depășită.

Adevărații coloriști abia acum se simt în elementul lor. Toamna îi răsplătește pentru anul de așteptare ce s-a scurs. Generozitatea toamnei se manifestă și sub alt aspect: echipamentul necesar poate fi minim. Nu este nevoie decît de un fotoaparat, film și eventual un trepied, foarte rareori fiind cu adevărat nevoie de ceva în plus. Într-adevăr, fotoaparatul încărcat cu un film color (rege este diapozitivul pentru acest anotimp) și echipat cu obiectivul normal, se dovedește de cele mai multe ori satisfăcător. Posesorii mai dotați nu trebuie să înțeleagă că trebuie să-și agațe celelalte scule în cui. Un teleobiectiv poate fi folosit pentru cîte un detaliu mai puțin accesibil, dar în general focalele lungi sînt evitate, deoarece prin unghiul îngust de cuprindere elimină și multe dintre culorile locului. Mai util ar părea superangularul care prin unghiul larg de cuprindere ne ispitește cu tentația încadrării unei suprafețe mai mari. O pădure magnific colorată de exemplu; puțini dintre noi ar rezista mîncărimii de a monta pe fotoaparat superangularul pentru a putea încadra cît mai mult din suprafața pădurii. Această slăbiciune se plătește de multe ori destul de scump, deoarece incluzînd în cadru o suprafață mai mare, dimensiunile petelor de culoare devin sensibil mai mici și mai puțin fotogenice. În plus, obiectivul superangular are și alt dezavantaj datorat ariei mari de cuprindere. Am menționat mai sus necesitatea unui filtru; ați ghicit: m-am gîndit la filtrul de polarizare. Cu acest filtru, prin tăierea unor reflexe (în special cele datorate luminii cerului care face ca frunzele și iarba să apară azurii reflectînd cerul) se obțin culori mult mai saturate, iar albastrul cerului devine mult mai adînc. Fenomenul de polarizare și deci și redarea purității culorilor se produc diferențiat, fiind maxim numai pe o direcție ce face un

unghi drept cu soarele dacă noi ne considerăm în vîrful acestui unghi. Pe măsură ce ne abatem de la acest unghi, efectul de polarizare scade devenind nul pe direcţia razelor soarelui, atît în contralumină, deci cu soarele în faţa fotoaparatului, cît şi în lumină directă, deci cu soarele în spatele fotoaparatului.

Utilizarea filtrului de polarizare este simplă dacă respectăm cîteva reguli. În primul rînd trebuie să determinăm corect poziţia în care trebuie pus pe fotoaparat acest filtru. Pentru aceasta, după înfiletarea în montura obiectivului privim prin fotoaparat şi apoi începem să rotim filtrul într-un sens oarecare, să spunem în direcţia acelor de ceasornic; în tipul acestei rotiri, vom observa că pentru anume poziţii ale filtrului, imaginea devine pe rînd mai luminoasă şi mai întunecată. La o rotaţie completă a filtrului, vom avea două poziţii de luminozitate maximă şi două poziţii în care imaginea apare mai întunecoasă. Poziţiile în care imaginea este mai întunecoasă corespund cu atenuarea maximă de către filtru a luminii polarizate şi prin aceasta cîştigîndu-se în puritatea culorilor.

La peisaj, filtrul de polarizare acţionează pe două căi. 1) La imaginile în care este cuprins un spaţiu larg, acest filtru taie lumina polarizată ce ia naştere prin efectul de polarizare produs de microparticulele din atmosferă (vapori de apă sau praf), cu acţiune maximă pe direcţie perpendiculară pe razele soarelui; 2) A doua cale de acţiune a filtrului de polarizare priveşte reflexele de pe suprafeţele nemetalice (lacuri, frunze, iarbă, pietre umede etc.).

Acţiunea filtrului de polarizare asupra saturaţiei culorilor este certă, dar în arta peisajului nu întotdeauna este şi recomandabil să folosim un astfel de filtru. Apa lacurilor şi a rîurilor de exemplu nici pe departe nu este atît de albastră cum o vedem în unele imagini, fiind de fapt albastrul cerului care se reflectă pe suprafaţa apei. Cu un filtru de polarizare putem atenua această culoare şi apa va fi redată cum este în realitate: gri, verzuie sau maronie, după compoziţia ingredientelor. Oltul pe la Călimăneşti de pildă a căpătat în ultima vreme o ciudată culoare roşcat spre negru.

Montarea filtrului de polarizare pe un obiectiv superangular nu este întotdeauna potrivită deoarece, datorită unghiului mare, acest obiectiv poate cuprinde o mare suprafaţă a cerului, ce depăşeşte aria de cer cu lumină polarizată predominantă. Cu filtrul de polarizare pe un astfel de obietiv, vom obţine un cer în care o porţiune va avea un albastru mai saturat în comparaţie cu restul cerului unde azuriul va fi mai pastelat. Chiar dacă trecerea dintre aceste două zone se face gradat, diferenţa dintre nuanţe va fi foarte vizibilă şi de multe ori supărătoare. Acest efect este mai accentuat la diapozitive unde diferenţa reală de expunere se resimte mult mai pregnant.

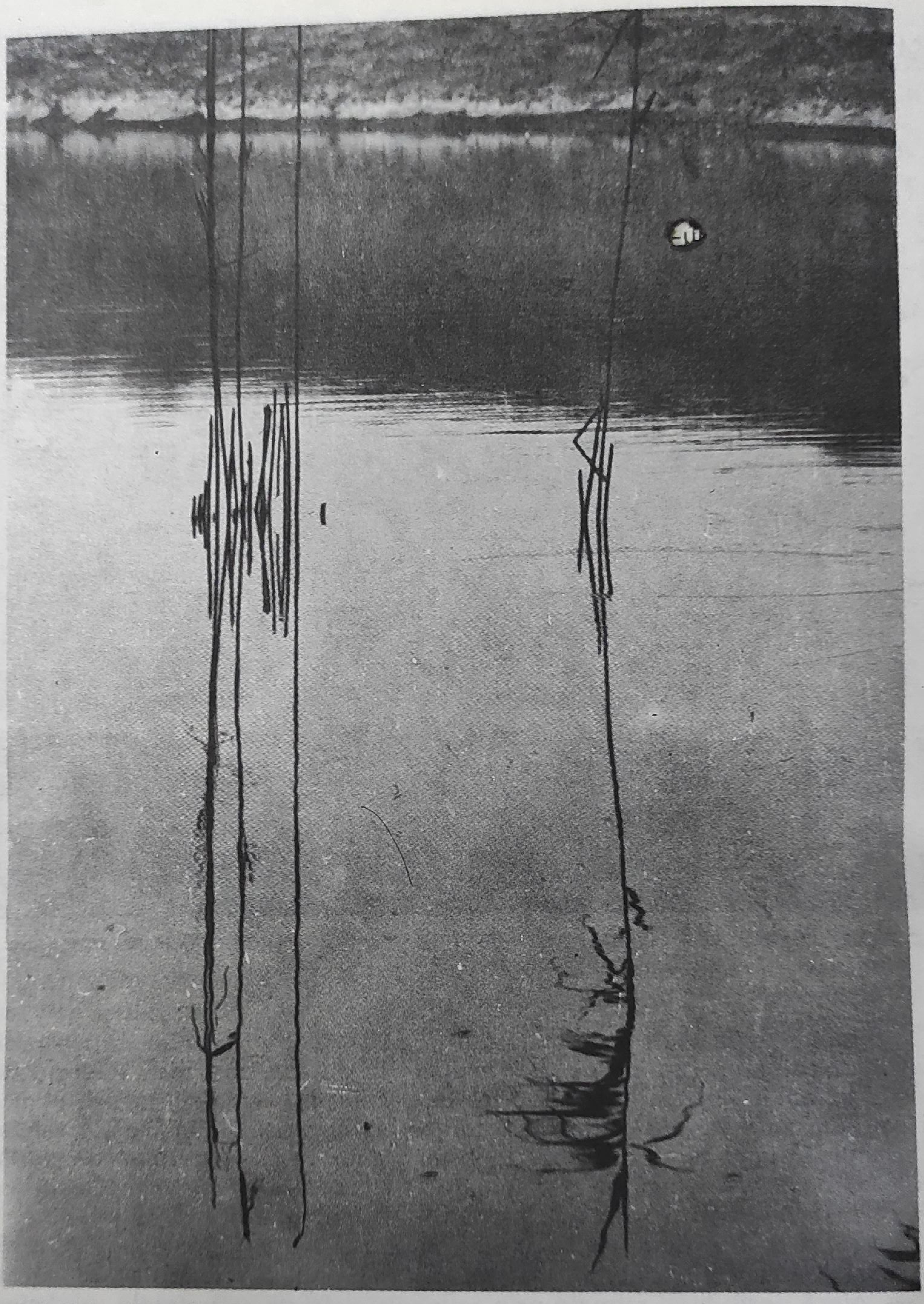
Aceste inconveniente nu trebuie să stopeze elanul amatorului, deoarece pot fi găsite rezolvări care să evite evidenţierea zonei de tranziţie. Un obiect mai mare în prim plan care să fie plasat pe una din arii (în partea cu azuriu mai intens, mai slab sau de tranziţie) va masca în bună parte diferenţele de nuanţe. La fel de potrivit poate fi şi un nor pe care să-l aşteptăm să ajungă într-un loc convenabil şi care va ascunde complet acest efect de polarizare diferenţiată a luminii cerului, iar în extremis superangularul putînd fi folosit şi fără filtru de polarizare.



Amprenta toamnei este exprimată prin atmosfera cețoasă și inflorescențele proaspete ale trestiilor.

Teleobiectivul dacă nu este folosit la detalii poate diminua considerabil cromatica toamnei, cadrele unor arii situate la distanțe mai mari suferind de efectul voalului atmosferic ce albăstrește și cele mai nuanțate culori. Pentru că am ajuns din nou la ceața depărtărilor, să consemnăm și efectul salutar al acesteia în imaginile de toamnă cu prim planuri în care predomină culorile calde. Obiectivele cu focale mai lungi decît cele normale pot fi folosite cu succes în zile foarte senine sau imediat la ieșirea soarelui după ploaie.

Oricum ar fi, zilele de toamnă sînt apreciate ca cele mai fotogenice. Chiar și zilele ploioase — minunatele ploi fin cernute de toamnă —, oferă posibilități rafinate prin reflexele date de suprafețele ude, cînd nuanțele albăstrii ale ceții pot contrasta armonios cu paleta cromatică a frunzelor, făcînd-o mai plină de viață. Suprafețele umede ale frunzelor colorate



Simpla schimbare a cadrajului prin focala obiectivului sau o decupare poate transforma un peisaj în „plain air" într-un peisaj închis.



pot să producă efecte dintre cele mai subtile, culorile putînd deveni mai saturate ori, dimpotrivă, să devină mai estompate, mai ascunse după luciul apei, toate acestea depinzînd de felul în care cade lumina. Posibilitățile fotogenice ale acestor zile sînt mai puțin fructificate datorită reținerilor provenite din grija exagerată față de echipamente.

De la primele manifestări sugerate de o frunză abia îngălbenită și pînă în ultimele zile premergătoare iernii cînd pomii s-au dezgolit aproape complet, sau chiar prima zăpadă căzută peste frunzele încă în copaci cînd vegetația agonizează în așteptarea asprelor zile de iarnă, trăim o perioadă plină de chemări și oferte pentru fotografii iubitori de peisaje pline de farmec și culoare.

PEISAJUL ȘI SPAȚIUL

Cum s-a menționat mai la început, o problemă principală privitoare la peisaj se referă la transformarea ce trebuie făcută pentru a transpune spațiul și volumul într-o suprafață. Se poate spune că este necesară pierderea reliefului, dar fără a se pierde senzația de relief. Cînd această dilemă este fericit rezolvată, se obțin acele extraordinare imagini de peisaje în care privitorul este invitat să pătrundă simțind amețitoarea înălțime a cerului și avînd senzația depărtărilor sugerîndu-se astfel constituentele fundamentale ale peisajului: cerul, pămîntul, orizontul sau distanțele. Cerul, reprezentantul cel mai întemeiat al infinitului, este partea cea mai dificilă a peisajului. Prin opoziție, acesta ar trebui să contrabalanseze elementele terestre; totuși, aceasta nu se întîmplă. Prin apartenența noastră pămînteană, obictele din prim plan capătă o pondere atît de mare încît o suprafață, oricît de mare, din cer nu le va putea echilibra. Chiar și atunci cînd cerul ocupă cea mai mare parte din suprafața imaginii, o foarte subțire fîșie de pămînt reușește să producă echilibrul. Grandoarea și înălțimea cerului este cel mai potrivit redată prin felul formatului; un cadru pe format înalt va fi mult mai bine ales pentru așa ceva decît oricare alt fel de încadrare. Oarecum paradoxal, adevărata valoare a cerului ne este evidențiată tocmai atunci cînd acesta lipsește. Peisajele fără cer oricît de bine ar fi compuse, ne fac să resimțim absența cerului, iar conținutul imaginii, părînd pe cale de a fi strivit de pămîntul din care a fost extras.

În opoziție cu cerul, pămîntul are o pondere în sensul cel mai propriu al cuvîntului, incomparabil mai mare. Pămîntul ne leagă și ne transportă înăuntrul peisajului. El este elementul comun cu care noi sîntem familiarizați, pe care îl putem pipăi și trasforma. Tînjind după cer, noi arareori ne dezlipim de pămînt. Pămîntul ne dă sentimentul stabilității; un cutremur ne copleșește și ne pătrunde mai mult decît oricare dintre stihiile cerului.

În peisaj, pămîntul, ca suport, ca suprafață de sprijin, poate fi înfățișat pînă la cele mai fine detalii ale unor fire de iarbă, de exemplu; doar el poate fi redat și ca o masă compactă fără nici un fel de amănunt, absența oricărui detaliu făcînd să crească ponderea.

Inconsistenta și aparenta joncțiune între cer și pămînt prezintă o însemnătate aparte și ca semn grafic și ca semnificație ideatică. Oricît de bine ar fi trasat acest iluzoriu loc de întîlnire, nu va putea fi niciodată considerat

decît ca loc de sfîrşit sau de început pentru cele două elemente fundamentale. Nu se ştie cine a inventat marcarea pe obiectivele fotoaparatelor cu semnul ∞(infinitul matematic) pentru focalizarea pe distanţă maximă de focalizare, dar cu siguranţă se poate afirma că a avut o inspiraţie cu adevărat sclipitoare. Linia orizontului are şi o semnificaţie aparte specifică imaginii fotografice: către această linie converg în mod obişnuit liniile de perspectivă şi în acelaşi timp ea este considerată „infinitul terestru", adică locul cel mai depărtat care poate să apară într-o imagine în care există cer şi pămînt. Chiar şi soarele cînd apune pare că se contopeşte pe linia orizontului. Orizontul nu este o linie aflată undeva la o distanţă fixă. Datorită curburii pămîntului, linia orizontului se formează la aproximativ 4 km, această distanţă fiind valabilă pentru un privitor aflat în picioare la nivelul solului. Pe măsură ce înălţimea de la care privim creşte, linia orizontului se depărtează. Linia orizontului are un rol esenţial în fotocompoziţie, aşa cum s-a arătat în vol. I, pag. 109-110 şi la începutul acestui volum.

Depinzînd de înălţimea la care este situat fotoaparatul, linia orizontului are prin poziţia ei o importanţă determinantă, pentru raportul suprafeţelor cer-pămînt din imagine. Cînd linia orizontului este plasată foarte aproape de baza cadrului, imaginea acordă o suprafaţă maximă pentru cer. Această încadrare este preferată cînd pe cer se găsesc nori avînd forme interesante sau apusul soarelui colorează cerul în nuanţe foarte variate. Un cer senin este mai puţin fotogenic deoarece va fi redat printr-o tonalitate monotonă şi lipsită de interes. Imaginile cu linia orizontului foarte joasă au un efect cu atît mai puternic cu cît punctul de staţie este mai jos. Cu cît sîntem mai apropiaţi de pămînt, cu atît vom vedea mai bine cerul. Acest efect este crescut dacă folosim ca bază latura scurtă a cadrului.

La cealaltă extremă se află linia orizontului situată foarte sus, aproape de latura superioară a cadrului, pentru cer rămînînd o fîşie foarte îngustă. O astfel de poziţie a liniei orizontului dă o preponderenţă crescută pămîntului şi implicit celor ce aparţin pămîntului. Această importanţă este mărită prin creşterea înălţimii de la care se ia imaginea. Cu cît punctul de staţie este mai înalt, cu atît mai important ni se va părea pămîntul.

Între aceste două extreme, se găseşte linia orizontului plasată în apropierea mijlocului cadrului. Prin această poziţie se acordă o importanţă egală şi cerului şi pămîntului, dar acest echilibru se manifestă pe plan vizual printr-o lipsă de interes pentru această linie de demarcaţie.

Din punct de vedere topografic, cele mai importante sînt distanţele dintre elementele de peisaj. Aceste distanţe sînt factori constanţi ca valoare, dar fotograful are posibilitatea ca în imagine să modifice în limite largi raporturile lor, cu ajutorul punctului de staţie şi /sau prin folosirea obiectivelor cu focale diferite. Reamintim că obiectivele superangulare redau cu o mărime exagerată obiectele din imediata apropiere de fotoaparat, în comparaţie cu cele din planurile îndepărtate. Aceste obiective cu unghi larg de cuprindere măresc distanţele aparente dintre obiectele din primele planuri şi cele din planurile mai îndepărtate. În acelaşi plan superangularele au tendinţa de alungire a mărimilor către margini.

Impresia de mărire a distanţelor în profunzime se poate obţine şi pe cale cromatică prin acel voal albastru al depărtărilor caracteristic liniei orizontului în aproape orice împrejurare.

Sugerarea în imagine a celor trei coordonate ale spațiului așa cum îl percepem noi rămîne o problemă de a cărei rezolvare depinde în ce măsură vom putea implica privitorul să pătrundă în profunzimea cadrului.

PEISAJUL ȘI TIMPUL

La fel de important ca și spațiul, dar sub alt aspect, timpul are un rol determinant pentru aspectul unui peisaj. Această caracteristică abstractă și mai puțin evidentă ca o coordonată, poate influența într-o măsură decisivă aspectul unui peisaj. Același loc fotografiat în aceeași zi, dar la ore diferite poate să arate cu totul altfel de la o oră la alta. Se pot vedea multe imagini total diferite, ale aceluiași loc care să arate total diferit dacă a fost fotografiat dimineața sau la orele apusului.

Pe parcursul unei zile un obiect poate primi la început o iluminare directă și ajungînd pînă la contralumină, primind între aceste iluminări venind din direcții opuse și o iluminare laterală la mijlocul intervalului considerat.

Din punctul de vedere al timpului, nu se poate spune că există o oră optimă pentru imaginile de peisaj, însă cei mai mulți dintre peisagiști preferă orele dimineții sau după amiezii tîrzii, căutînd cu perseverență momentul propice. Acest moment optim poate fi și la peisaj ca și la alte genuri, foarte scurt, fotografii avizați pregătindu-se din vreme prin instalarea fotoaparatului pe trepied și punîndu-și la îndemînă obiectivele, filtrele și celelalte accesorii. O reclamă pentru fotoaparatele de format mare (specifice peisagiștilor) spunea că un fotogrrf bun poate să aștepte ore întregi pentru momentul cel mai bun, dar nu poate să aștepte deloc pentru a-și cumpăra fotoaparatul dorit.

Adevărul conținut în această reclamă nu poate fi contestat, deoarece momentul optim depinde atît de scurgerea timpului cît și de condițiile meteorologice. Profesioniștii imaginilor de peisaje își întocmesc un fel de hărți speciale în care își notează condițiile optime de timp și luminat.

PEISAJUL ȘI LUMINA

Dependentă de foarte mulți parametri, lumina rămîne în ultimă instanță factorul hotărîtor nu numai pentru calitatea imaginii, dar și pentru existența acesteia.

Calitatea luminii prin toate caracteristicile ei stabilește condițiile de expunere, determinînd viitorul aspect al imaginii. Aceste caracteristici pot să producă detașări calitative nete între două imagini ale aceluiași loc, făcute cu aceeași optică și pe același material fotosensibil. Direcția iluminării bunăoară, poate să scoată în evidență aspectele esențiale ale unui subiect, numai dacă sînt îndeplinite condițiile de unghiuri (înălțimea soarelui) și de orientare în raport cu poziția subiectului. Acești doi parametri depind de momentul din zi, dar și de perioada anotimpului considerat. Este știut că înălțimea soarelui în traiectoria sa aparentă pe bolta cerească este mult mai mică iarna decît vara. De asemenea, locul de unde răsare sau unde

apune soarele diferă mult de la anotimpul verii la cel de iarnă. De aceste unghiuri depinde intensitatea iluminării, dar mai ales felul în care cad umbrele, cît și o altă calitate: *culoarea luminii*. Se cunoaște că temperatura de culoare a luminii soarelui variază între limite largi în cursul unei zile. Modificarea temperaturii de culoare este aproximativ aceeași la aceelași intervale de la răsărit sau pînă la apus. De exemplu, la 30 de minute după răsărit, soarele va avea — în aceleași condiții meteorologice — aceeași temperatură de culoare ca și la 30 de minute înainte de a apune. Variația temperaturii de culoare între mijlocul zilei și perioadele de răsărit și apus este atît de mare încît după mai bine de 50 de ani de producție industrială de materiale color încă se produc filme diferite, balansate pentru lumina de amiază și pentru lumina artificială a lămpilor cu incandescență — apropiată ca temperatură de culoare cu lumina după amiezii. Și nici unul dintre aceste filme nu este capabil să acopere și lumina roșietică a răsăritului ori apusului, motiv pentru care se folosesc filtrele de conversie (descrise în vol. 1, pag. 83). Să ne oprim cîteva clipe mai mult asupra acestui fenomen cotidian.

Răsăriturile și apusurile pot fi definite din punct de vedere fotografic ca evenimente colorate participante la peisaj sau ca subiecte în sine. Culoarea datorată acestui fenomen cotidian este atît de marcantă încît domină total orice altă culoare din natură. Frunzișul cel mai verde sau lacul cel mai albastru devin la fel de roșii în lumina apusului, deși aceste culori sînt aproape complementare riguros vorbind, suprapunerea pe-te verde a luminii roșii are ca efect întunecarea pînă la dispariție a verdelui.

Frumusețea răsăriturilor, dar mai cu seamă a apusurilor este atît de impresionantă încît, deși s-au făcut milioane de imagini, fiecare fotograf și-a fotografiat propriile sale apusuri. Această irezistibilă tentație își are o justificare prin faptul că fiecare dintre noi își trăiește propriile senzații în prezența unui răsărit ori apus.

Răsăritul și apusul sînt limitele extreme ale perioadei de iluminare diurnă și în această perioadă, lumina are variații mari ale direcției și intensității, fapt ce contribuie la modificarea continuă și substanțială a condițiilor de iluminare a peisajului. La aceste condiții peisajul care poate să fie de nerecunoscut de la o perioadă a zilei la alta, ne poate transmite stări emoționale ce pot ajunge pînă la antagonism. Aceste stări, sînt dependente și de gradul de difuzie al luminii. Ajungem astfel la alți parametri care contribuie în bună măsură la modificarea calităților luminii: condițiile meteorologice.

PEISAJUL ȘI VREMEA

Răsăritul și apusul soarelui au loc de milioane de ani în aceleași condiții cosmice, totuși nimeni nu se poate lăuda că a văzut două răsărituri sau două apusuri identice. Cauza principală a acestor infinite aspecte ale aceluiași fenomen este vremea. Ce este aceea vreme bună, o știm cu toții: pentru o plimbare de duminică într-o dimineață de toamnă sau primăvară ne dorim o vreme însorită și liniștită. La patinaj ne place o vreme nu prea geroasă și fără ninsoare. Vara, cînd conducem o mașină pe mari distanțe, ne dorim un cer acoperit, dar fără să plouă. Dacă vrem să fotografiem . . .ei bine,

cînd vrem să fotografiem, aparențele ar cere tot un timp frumos și însorit. Această vreme este convenabilă în primul rînd pentru noi ca persoane și pentru fotoaparat, din grija de a nu ni se strica jucăria. Pentru imagine însă? Este oare bine ca pentru toate imaginile să avem o vreme frumoasă, liniștită și cu cer senin? Oare mișcarea frunzelor dată de o adiere de vînt să fie un element care să ne strice cadrul? Dar un vînt puternic care să încline ramurile și să modifice forma coroanelor copacilor ori să încrețească luciul apelor ar fi chiar așa de nedorit?

De ce atunci ne plac așa de mult acele imagini ale naturii sub povara stihiilor dezlănțuite? Cum de un peisaj în care imenșii nori negri și prevestitori de furtună ce copleșesc o căsuță în cîmpie ne impresionează așa de mult? Dar nouă ne plac și peisaje care nu au fost făcute în timpul furtunii sau pe o vreme frumoasă. Putem conchide că orice vreme își are specificul ei fotogenic, iar inhibiția noastră în fața condițiilor meteorologice potrivnice poate fi înfrîntă dacă ne luăm cîteva măsuri simple de precauție: fotoaparatul să aibă parasolar și pe ploaie, haină și o geantă impermeabile, o pungă de plastic pentru fotoaparat în timpul imaginii, etc. Așa zisele condiții meteo nefavorabile, pînza subțire de nori care doar difuzează lumina soarelui, ori cerul acoperit în întregime, ce dă o lumină atît de potrivită pentru portret, sau trombele de apă ale furtunii de vară, sînt tot ce-și poate dori un fotograf ca variație a vremii. Desigur, dacă am plecat la „poze" doar în cămașă și cu fotoaparatul atîrnat de gît, cea mai mică înrăutățire a vremii nu ne va conveni defel.

Imaginile luate în timpul unor ploi, ninsori sau furtuni pot să nu se ridice la nivelul eforturilor sau sacrificiilor făcute. Nu orice ploaie este fotogenică și garantează succesul unei imagini. Mai promițătoare din multe puncte de vedere sînt imaginile pe care le putem face înainte sau după astfel de fenomene meteorologice. Perioadele de tranziție premergătoare furtunii sau intervalul dintre sfîrșitul unei furtuni și instalarea unei vremi mai calme sînt unanim recunoscute de cei avizați, ca fiind cele mai fotogenice. Cu cît aceste tranziții au loc mai brusc, cu atît șansele de a face o imagine bună sporesc.

Condițiile meteorologice sînt factorul cel mai dinamic care poate influența atît iluminarea, cît și aspectul propriu zis al peisajului. Depinde numai de noi ca să valorificăm cum se cuvine toate aceste manifestări care influențează înfățișarea mediului nostru natural. Entuziasm să fie. Un fotoaforism cu care ne-a îndatorat maestrul Iarovici spune că „fotograful bun pe vreme rea se cunoaște"; nouă nu ne rămîne decît să-l dovedim.

PEISAJUL ȘI MEDIUL GEOGRAFIC

Se spune că nu orice mediu geografic este propice imaginilor fotografice, adică nu orice loc poate fi considerat fotogenic. În opinia autorului, această părere nu are suficient temei, limitele rezidînd în talentul artistului. Un loc sărac în relief poate fi explorat mai repede sau poate oferi mai puține posibilități, dar cele cîteva imagini care se pot realiza pot avea multă forță. Am văzut în vitrina unei agenții de transporturi aero cîteva imagini pu-

blicitare. Una dintre acestea nu arăta altceva decît o moviliță ceva mai mare de nisip, nici măcar un delușor ori o dună mai acătării. Deși această imagine am văzut-o cu mulți ani în urmă, nu am uitat-o și am rămas cu dorința, devenită nostalgică, de a face și eu niște imagini ale unor locuri nisipoase, modelate de capriciile vîntului.

Calitatea de fotogenie a mediului geografic nu depinde de formele de relief, ci de felul cum sînt dispuse acestea și mai ales de felul în care fotograful peisagist este capabil să aleagă dintre aceste forme „peisajul" adică segmentul de natură care să constitue o imagine armonică și semnificativă.

Să încercăm să desprindem cîteva posibilități caracteristice pentru fiecare dintre formele de relief cu care patria noastră a fost binecuvîntată.

Aceste forme de relief sînt de o varietate atît de bogată încît putem spune că puține sînt structurile geografice în lume care să nu-și aibă corespondent la noi. Pe lîngă munți, dealuri, cîmpii, lacuri, rîuri și Marea Neagră, în țara nostră mai pot fi găsite și formațiuni glaciare, zone nisipoase, cascade ori fenomene naturale cu un caracter extrem de particular (nuferii de la Felix ori vulcanii noroioși), toate acestea fiind potențiale subiecte fotografice. Extrema variație a acestor manifestări geologice pretinde, din punct de vedere fotografic, o abordare specifică pentru a se evidenția particularitățile fiecărei formațiuni.

Munții

Cele mai maiestuase forme geologice sînt un subiect foarte bogat pentru multe forme de artă. Poeții, compozitorii, pictorii sau scriitorii au descris în operele lor aspecte generale sau particulare legate de frumoșii noștri munți. Din punct de vedere fotogenic, Carpații nu sînt atît de spectaculoși ca Alpii sau lanțul himalaian, dar putem afirma că variația formelor munților noștri constitue un subiect ce a oferit și oferă satisfacții pentru generații întregi de fotografi. Dar trandafirii au și spini: spectaculozitatea și măreția munților nu este un subiect ușor pentru fotografi. În sprijinul acestei afirmații vin majoritatea imaginilor montane care sînt departe de a reda frumusețea specifică a munților. Cauzele pentru care aceste imagini nu se ridică la nivelul subiectului au două rădăcini principale: 1) lipsa de pregătire și abilitate a fotografilor și 2) condițiile obiective datorate vremii sau vegetației care împiedică alegerea punctului de stație cel mai bun. Pe lîngă aceste motive, se poate adăuga și marele efort ce trebuie depus pentru a ajunge cu echipamentul în locurile cele mai potrivite și la momentul oportun.

Fotografia montană pretinde, mai mult ca la alte forme geologice, îndeplinirea condițiilor optime de anotimp, oră și date meteorologice. Fără conjucția tuturor acestor parametri, nu se pot obține rezultate corespunzătoare.

Datorită contururilor abrupte, lumina prea matinală arareori întrunește calitățile necesare unei imagini bune, dacă fotograful nu se află într-o poziție înaltă. De aceea, mulți fotografi preferă o situare pe crestele cele mai ridicate de unde pot avea largi perspective asupra celorlate vîrfuri. Pentru fotografii



Schimbarea punctului de stație și a focalei poate modifica sensibil o imagine a aceluiași loc.



mai comozi, este de preferat lumina soarelui bine ridicat pe cer cînd astrul zilei este suficient de puternic să străbată voalul atmosferic şi aburul matinal fără a-l distruge. Potrivite pentru imagini sînt şi orele după amiezii către asfinţit cînd sînt şanse să apară acele neguri în văile mai răcoroase.

Abordarea fotografiei montane se poate face în două feluri: dinăuntrul şi din afara munţilor, adică de pe munte şi de la oarcare distanţă de aceasta. Cînd sîntem pe munte avem posibilitatea să facem şi fotografii de amănunte cu specific montan, de la flora sau fauna tipică şi pînă la cascade sau pereţi cu straturi geologice dezgolite ori alte piscuri situate împrejur. Din afara muntelui, mai bine zis din vecinătatea sa (de pe pămînt sau la înălţine) se pot face imagini mai semnificative ce redau mai convingător grandoarea sau ascuţimea unor vîrfuri solitare ori a întregului lanţ muntos.

De cele mai multe ori, locul optim de luare a imaginii se află suspendat undeva la cîteva zeci de metri, datorită pădurilor şi tufişurilor care împiedică



Absența unui element care să dea propo



se poate concretiza într-o imagine irelevantă.

o vizibilitate convenabilă. Din acest punct de vedere, iarna este mai avantajoasă.

Ca oriunde, anotimpurile produc cele mai vizibile schimbări ale peisajelor montane. Din punctul de vedere al fotogeniei, nu se poate spune că există un anotimp mult mai fotogenic, decît altul. O caracteristică specifică zonelor muntoase este că aspectul vegetației desfrunzite este aproape același atît toamna cît și o parte a primăverii.

În peisajele montane există perioade în care se pot regăsi aspecte a două sau chiar trei anotimpuri deodată. Către mijloc și la poalele munților, vara poate fi încă în putere, către vîrf domină toamna bine instalată, iar crestele au mantii de nea. La fel și în perioada sfîrșitului primăverii: pe unii versanți zăpadă, alături se pot găsi plante cu frunzițe abia crescute, iar puțin mai jos frunzișuri verzi în plină maturitate. Așa încît nu există, din acest punct de vedere, nici un alt loc care poate să ofere o atît de mare variație. Condițiile meteorologice capricioase, dificultățile și eforturile fizice la care este supus fotograful feresc muntele de cetele fotografilor de duminică, făcînd ca fotografia montană să fie un subiect pe care numai puțini aleși îl pot aborda și pe care satisfacțiile oferite îi răsplătesc din plin.

Alegerea echipamentului folosit trebuie să răspundă dilemei: dotare cît mai completă, făcînd și mai grea ascensiunea, ori un simplu fotoaparat cu posibilitatea de a rata imagini unice datorită absenței obiectivului sau accesoriilor potrivite. Și de această dată, varianta optimă ni se pare a fi undeva pe la mijloc: un fotoaparat cu obiectiv normal la care se adaugă un superangular de 28 mm și un teleobiectiv cu focala între 135-200 mm. Din lunga listă a accesorilor trebuie să fie riguros selectate numai acelea de care considerăm că nu ne putem lipsi. Nu vor fi omise filtrul de polarizare, un filtru orange de tăierea ceții depărtărilor și accentuare a contrastelor la pelicule în alb-negru și mai ales filtrul U.V.

Deși filmele moderne au inclusă o peliculă de absorție a radiației ultraviolete, în fotografia montană aceste radiații axcesive pot să „păcălească" și exponometrul; de aceea, la măsurarea expunerii se va aplica și acest filtru pe obiectiv ori în fața exponometrului. Foarte bun ar fi un filtru „sky light" care pe lîngă tăierea radiației U.V. corectează (la color) albastrul excesiv al luminii cerului. Din micul bagaj nu va lipsi nici parasolarul care este util și ca element de protecție al obiectivului împotriva loviturilor ori a stropilor de ploaie.

Este de dorit ca atît fotoaparatul cît și accesoriile să fie purtate împreună într-o geantă foto de calitate, unde vor fi mai bine protejate decît cu fotoaparatul de gît și accesoriile împrăștiate prin buzunare.

Cele necesare echipării persoanei fotografului sînt presupuse a fi bine cunoscute, acestea nediferind de echipamentul unui montaniard obișnuit.

Dealurile

Fără a avea măreția și amploarea munților, dealurile sînt un subiect care poate oferi fotografilor subiecte la fel de fotogenice. Formele sinuoase, perspectiva mai deschisă, curbele mai vesele și mai armonice constituie în cele



Unduirile blînde ale dealurilor devin ușor vizibile într-o lumină convenabilă.

mai multe dintre situații subiecte demne de luat în vizor. De altfel, mulți dintre fotografii cu experiență au preferințe care înclină clar spre peisajul de deal în defavoarea celorlalte forme de relief. Acești fotografi apreciază că dealurile au posibilitățile cele mai largi de abordare din toate punctele de vedere.

Suficient de înalte pentru a prilejui ca din vîrfurile lor să se poată lua imagini panoramice, cu o vegetație foarte variată, dealurile au și avantajul că (de cele mai multe ori) pot fi cultivate cu cereale, livezi sau vii. Aceste culturi pot constitui, la vremea potrivită a recoltelor, noi surse de subiecte fotografice. De altfel, anotimpurile își pun o amprentă mult mai fină și mai nuanțată pe coline decît în alte arii geografice.

Cele mai semnificative efecte sînt date însă de lumină. Nicăieri altundeva decît pe dealuri, lumina nu modelează cu mai multă pricepere formele cele mai frumoase. Umbrele copacilor, panglicile argintii ale rîurilor, dar mai ales umbrele purtate ale unui deal pe altul capătă de-a lungul unei zile cele mai interesante forme și contururi.

La aceste daruri de fotogenie se cumulează și posibilitățile de ascensiune mult mai ușoare, iar condițiile meteo mai lejere încurajează parcă pe toți acei fotografi care din aceste motive ocolesc muntele și care nu sînt satisfăcuți de platitudinea cîmpiilor.

Șesurile

Cea mai plată și apropiată ca înălțime de nivelul zero — cîmpia este mai puțin fotogenică, tocmai prin absența variațiilor formelor de relief. Ar fi însă nedrept să se creadă că șesul ca peisaj este lipsit de subiecte fotografice. Orice mică ridicătură de pămînt prilejuiește o viziune de perspectivă foarte întinsă și poate constitui un punct de stație pentru o serie de imagini care se pot dovedi a fi deosebit de interesante. De pe o astfel de ridicătură, devin ușor observabile pe imașuri suprafețele unor mici lăculețe care produc o variație binevenită în monotonia întinderilor cîmpiei. Aceste smîrcuri se constitue în pete de culoare care reflectă seninul cerului și se pot armoniza de minune cu iarba pîrjolită sau uscată.

Specifice pentru zonele de șes de la noi sînt islazurile, raiul gîștelor și al rațelor, ca și al oilor. Pe islazuri, cîrduri de păsări contribuie la îmbogățirea desenului imaginii, dînd un specific de o mare autenticitate a peisajului românesc de cîmpie.

O altă caracteristică a zonelor de cîmpie sînt albiile rîurilor cu traseele lor sinuoase. Prevestitoare de întinerire a văilor cursurilor de apă din cîmpie, meandrele se constitue în curbe deosebit de fotogenice, fiind suficient un punct de stație ceva mai înalt (uneori numai 2 m) pentru a permite facerea unei imagini deopotrivă de semnificativă și armonioasă. Denivelările în sens negativ pe care le sapă albiile rîurilor trasează pe întinderile cîmpiilor curbe grafice pline de fantezie.

Pe suprafețele ce par necuprinse ale cîmpiilor, orice element natural sau construcție iese imediat în evidență. Un pom singuratic, sau un grup de tufe, ori coliba și îngrădirea unei stîni, fotografiate de la nivelul solului, se profilează pe cer cu un desen ce poate avea un efect grafic foarte expresiv.

Pe lîngă toate acestea, culturile agricole constitue un subiect aparte în sine. Peisaje conținînd culturi agricole se pot face începînd cu trenurile pregătite și terminînd cu ariile de pe care recoltele au fost culese. Punctul culminant, din punctul de vedere al fotogeniei, nu coincide întotdeauna cu perioadele de cules. De exemplu, un lan de cereale încă verzi în care au înflorit macii ori o cultură de rapiță înflorită sînt mult mai fotogenice decît în perioada recoltării, care prin utilajele folosite poate doar să dea o notă de contemporaneitate (a nu se uita, sîntem la peisaj, nu la fotoreportaj). Un farmec cu totul aparte va dobîndi un peisaj de cîmpie dacă fotograful

are norocul să întîlnească și o fîntînă cu cumpănă. Un astfel de vestigiu, pe lîngă nota specială este și un semn grafic prin profilarea stîlpului și a cumpenei pe fundalul dat de cer.

Zonele de cîmpie se pretează cel mai bine pentru fotografierea norilor al căror contur este mai bine scos în evidență de fîșia de pămînt aleasă ca bază. Dacă avem prilejul unei perspective aeriene, putem beneficia, mai mult ca la munte sau deal, de existența pădurilor (acolo unde mai există), marile arii dezgolite făcînd un puternic contrast cu suprafețele acoperite de păduri.

Obiectele cele mai frecvent folosite pentru peisajele de cîmpie sînt cele care au cuprinderi largi, de felul superangulalelor, ori chiar ultrasuperangularelor (inclusiv de tipul „fish-eye"-lor). Cu obiectivele „ochi de pește", prin distorsiile create, se obțin variații uneori binevenite ale platei linii a orizontului, compensîndu-se în acest fel monotonia imaginii. Și cu teleobiectivele se pot obține imagini frumoase, apusuri tîrzii de exemplu, care numai la cîmpie permit obținerea de la nivelul solului a unor dimensiuni impresionante ale soarelui, iar dacă pe un astfel de soare se proiectează un stol de păsări (de obicei cioara noastră autohtonă), spectaculozitatea și succesul imaginii sînt garantate. Pentru astfel de imagini sînt de dorit teleobiective cu distanțe focale cît mai lungi (dacă nu le avem, ne putem ajuta și de un teleconverter). Pentru imagini de apus de soare, voalul atmosferic, dacă nu este exagerat, vine în sprijinul frumosului, lumina difuzînd în acest voal și colorîndu-l în nuanțe rubinii, care transformă răsăritul sau apusul soarelui în evenimente cu adevărat memorabile. Voalul depărtărilor cu efecte atît de benefice pentru imagini nu trebuie confundat cu pîcla dată de poluare, în care soarele dispare mult înainte de a atinge linia orizontului.

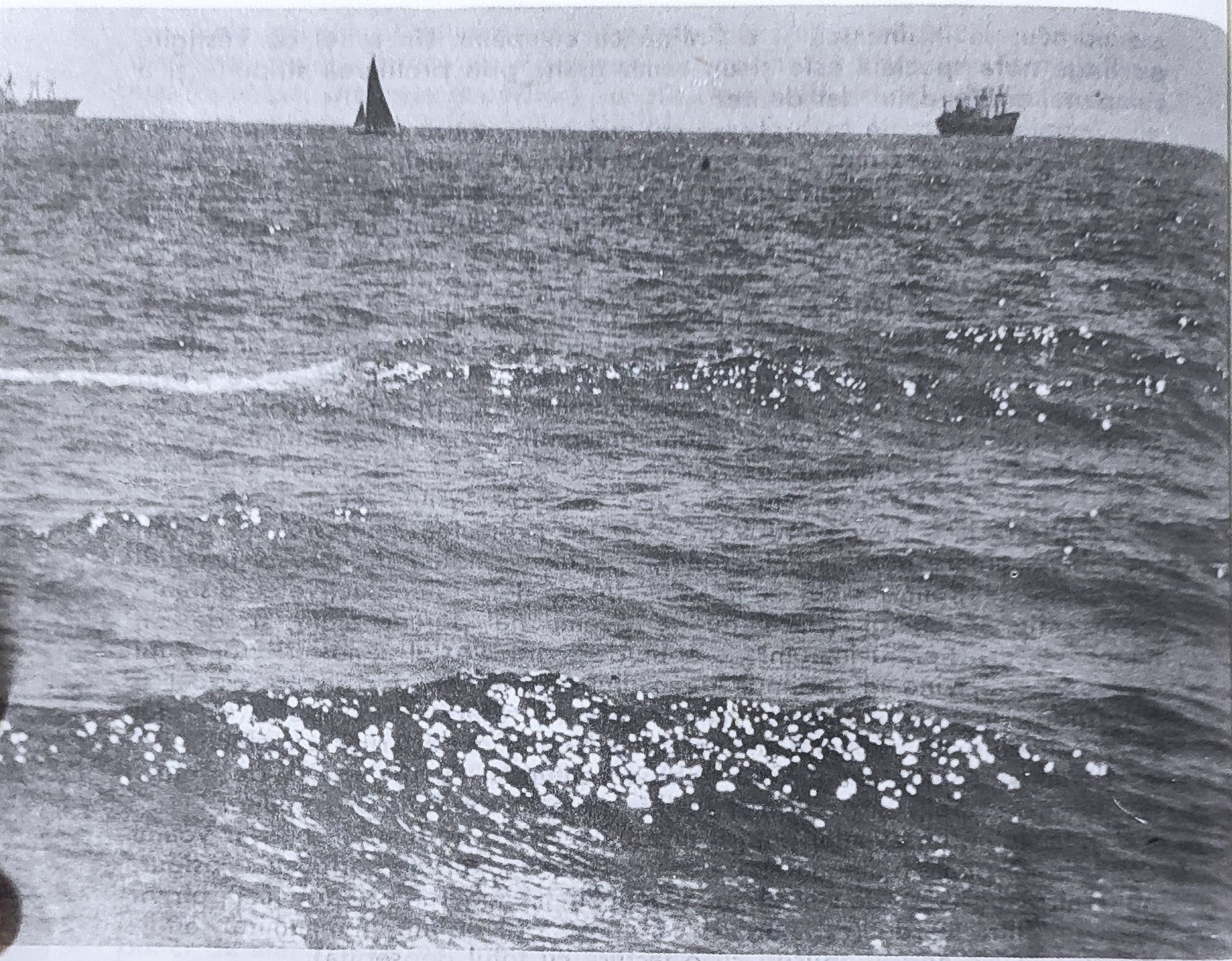
Reamintim un avantaj pentru imaginile făcute pe film alb-negru: voalul depărtărilor poate fi atenuat în oarecare măsură cu filtrele portocalii. Desigur, nu pentru apusuri unde s-ar obține luminozități exagerate și unde mai potrivit ar fi un filtru verde (cu ajutorul căruia se pot obține în anumite condiții, pe film alb-negru, apusuri cu o factură cu totul deosebită).

Alături de aceste filtre, este bine să avem în geantă și un filtru de polarizare ce ne poate folosi în eventualitate fotografierii pe materiale color a unor porțiuni de cer pe care le dorim mai intens colorate.

Marea

Din punctul de vedere al abordării fotografice, marea poate fi comparată prin întinderile nesfîrșite de apă, cu cele de pămînt ale cîmpiilor.

Ca subiect de peisaj, marea, în special, cînd este „oglindă", nu ne prilejuiește mari variații de tratare. În absența unor condiții meteo deosebite și fără un filtru de contrast, am obține (pe alb-negru) doar o imagine de un gri monoton, care nici pe departe nu ne-ar putea sugera senzația copleșitoare pe care o induce marea. Șanse sporite putem avea dacă folosim un film color, ori am putea cuprinde și o porțiune de litoral avînd malul cu un desen mai acătării (un golfuleț de pildă). Din fericire pentru fotografi, marea cu adevărat liniștită, cu suprafața „oglindă" este un fenomen



Cîteva reflexe fac mai evidente formele capricioase ale valurilor mării.

rar sau chiar foarte rar. În mod obișnuit, marea ne arată o suprafață neliniștită, de la micile și unduioasele vălurele și pînă la impresionantele valuri cu creste înspumate care aleargă frenetic izbindu-se continuu de țărm. O astfel de mare, mai mult sau mai puțin agiatată, nu va fi niciodată aceeași, ori de cîte ori am fotografia-o. Dacă avem în vedere și culoarea, atît a mării cît și a cerului, putem fără grijă să considerăm că avem în față un subiect inepuizabil. Fără a avea grandoarea munților și fără nici o protuberanță de relief, marea ne covîrșește tocmai prin copleșitoarea întindere a acestui nivel zero.

Variațiile de abordare ale acestei capricioase doamne nu sînt multe; nu putem schimba decît două coordonate: distanța față de țărm și înălțimea, dacă avem la îndemînă o faleză (nu este locul să discutăm aici imaginile făcute de pe vapoare).

Posibilitățile unui punct de stație aflat la diferite înălțimi ne pot da satisfacții depline. Se știe că pictorii se mulțumesc pe deplin cu aceste modeste posibilități. În ceea ce ne privește, un trepied bun (vînturile litoralului sînt prezente mai mereu) și două-trei obiective ne permit încadrări suficient de variate, în care putem cuprinde și o parte din țărm, ori să facem „decupaje" ale unor porțiuni de mare care ni se par mai potrivite. S-ar putea crede că orice suprafață am alege ne-ar oferi același aspect, dar printr-o simplă observare vom putea distinge pe suprafața mării locuri mai mici sau mai mari cu tot felul de contururi, avînd tonuri sau chiar culori diferite. Aceste variații (ne vine în ajutor fundul neregulat al mării) fac din *marine* — să preluăm din pictură această denumire a imaginilor conținînd un peisaj marin — subiecte atrăgătoare și pline de inedit.

Fotografierea din apropiere a mării este de multe ori mai spectaculoasă dar și mai plină de neprevăzut. Un val care se sparge de stînci producînd o auroră de spumă, prins cu o declanșare la momentul apogeului poate oricînd să producă o imagine spectaculoasă; dar tot un astfel de val mai năbădăios poate să ne facă un duș nedorit, atît nouă, cît mai ales, fotoaparatului, care, dacă nu este și el *marin, nu va aprecia deloc pozitiv această baie.*

O altă serie de fotografii poate fi obținută avînd în vizor, în același timp, marea și cerul. Știm cu toții, mai ales cînd dorim un cer senin pentru a ne bronza, cît de repede se poate acoperi cerul cu o cohortă de nori. Uneori este suficient și un sfert de ceas ca de la un cer „parțial noros" să ajungem la „cer total acoperit". Între formațiunile noroase care aleargă deasupra mării, se poate găsi aproape oricînd un grupaj care să fie de la „suficient de fotogenic" în sus.

Următoarea grupă de posibilități ne este deschisă de formele rezultate din retragerea apei și spumei de pe nisipul plajelor. Valul înfrînt și spuma lăsată de el în drumul către mama sa se pot constitui în forme cu un efect grafic remarcabil. Singurul impediment al „prinderii" acestor imagini, a căror viață este scurtă cît o clipire, constă în consumul mare de film, deoarece chiar și cel mai rapid „trăgător" are un timp de latență în care apar modificări semnificative între ce se vede la încadrare și ce se va obține pe film.

În fine, un lung șir de posibilități de a îmbogăți peisajele marine este dat de prezența omului. Deși peisajul în general se consideră fără prezență umană (rămășiță ancestrală de cînd peisajul considerat doar ca fundal), sînt cîteva excepții, cum ar fi șirurile de alpiniști sau schiori la munte, țărani la munci agricole și pescari sau navigatori în peisajul marin. Este de la sine înțeles că și puzderia ce constitue furnicarul trupurilor expuse la plajă poate fi considerată ca parte integrantă din peisajul marin. Chiar și numai această ultimă grupă ar putea constitui obiectul unor serii nesfîrșite de subiecte marine.

Orele cele mai potrivite pentru a fotografia peisajul marin se pot încadra în ceea ce se numește zi lumină. În condițiile noastre geografice, prin faptul că țărmul nu are variații mari de înălțime, soarele dă o lumină acceptabilă pe întreg parcursul zilei. În funcție de iluminare, poziția ideală o poate avea doar o mică insulă. De pe o astfel de insulă, am puteam alege să fotografiem marea cu o lumină directă laterală sau în contralumină indiferent de ora de fotografiere. În ceea ce ne privește, ne putem considera totuși norocoși, de-

oarece dimineața putem prinde niște splendide „răsărituri din mare", după amiaza să avem o iluminare frontală foarte favorabilă imaginilor din depărtare, iar la miezul zilei, marea este inundată de o clasică lumină laterală, perioadă în care putem încadra și țărmul în lumină directă ori contralumină.

Anotimpul cel mai potrivit pentru marea masă de fotoamatori este, bineînțeles, vara, dar imagini deosebite se pot face pe tot parcursul anului. O observație se poate face în legătură cu primăvara și toamna. Aceste anotimpuri nu pot fi deosebite în imagini făcute exclusiv zonelor de apă (pe un lac se pot fotografia frunze îngălbenite care plutesc sau flote de mîțișori specifici primăverii). De aceea, cînd vrem să introducem o coordonată de anotimp, trebuie să includem în cadru o plantă care să ne dea măsura perioadei în care ne aflăm. Iarna, marea poate oferi subiecte foarte spectaculoase. Stropii de apă înghețați succesiv se pot aduna în forme dintre cele mai ciudate ce pot constitui prim planuri cu un specific ce nu lasă nici un dubiu asupra anotimpului.

Delta

Vorbind despre peisaj, nu putem trece cu vederea Delta Dunării, un loc unde, în orice parte s-ar declanșa, sînt mari șanse ca imaginea făcută să fie inedită.

Situată la vărsarea Dunării, Delta, cel mai tînăr pămînt al țării, constitue din toate punctele de vedere o atracție.

Odată cu aluviunile pe teritoriul în continuă creștere al Deltei, se adună fauna cea mai variată. O mare parte a păsărilor migratoare de pe continentul european, în drumul lor de la nord la sud și invers se opresc pentru o escală și în Deltă. Tot în deltă, o altă mare parte cuibăresc și își duc traiul printre sălcii și stufăriș, iar în apă mișună animale cu blană, broaște țestoase, pești. La această faună se adaugă o floră specifică în care stuful și nuferii sînt prim soliști.
Toate acestea au constituit și încă mai constitue un subiect tentant pentru zoologi, fotografi și întregi cohorte de alte categorii de interesați.

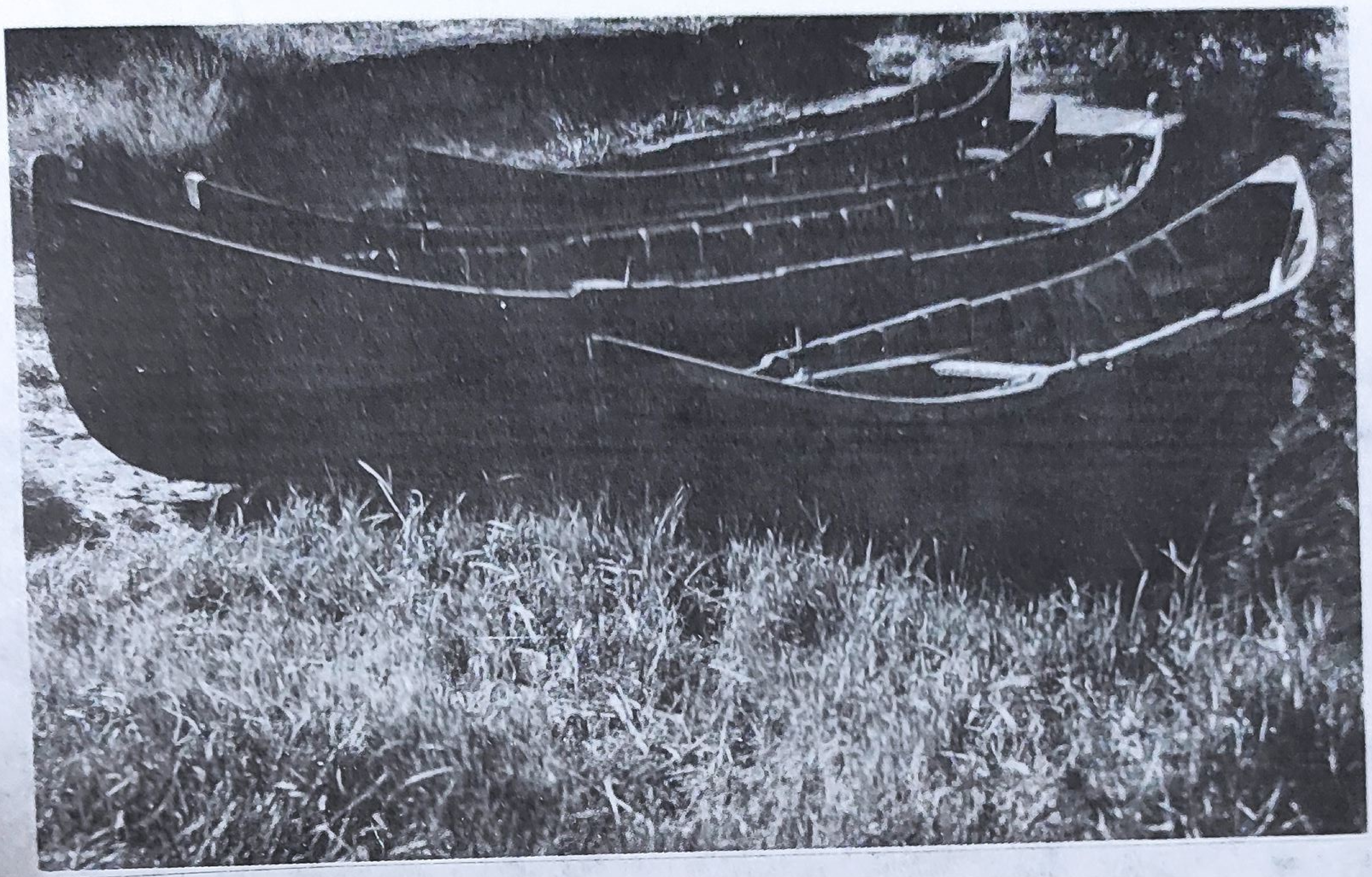
Delta poate fi considerată un paradis; săracă în profilulri variate dar deosebit de bogată în subiecte fotografice.

Din punct de vedere fotografic, subiectele deltei pot fi împărțite în cîteva grupe; păsări, plante de apă, animale acvatice, fenomene meteo, succesiuni ale zilei, în special răsăriturile și apusurile și, deasupra tuturor, oamenii . . .

Fotografia a ceea ce are delta mai specfic — păsările — este o treabă care, privită prin fotografiile expuse în agențiile de turism ONT, pare ceva la îndemîna oricui, fie el și un novice în fotografie, venit pentru prima oară în deltă.

Să ascultăm cum relatează despre una din călătoriile făcute în deltă unul dintre cei mai buni fotografi de peisaje de la noi, venit special să fotografieze pelicanii, aceste păsări vedetă cu privirea parcă ironică.

„Am plecat cu barcagiul încă înainte de răsăritul soarelui. După ore de mers pe minunatele canale ale deltei, barcagiul mă anunță că „după ce



„Proaspăt calafătuite".

vom trece de următorul grind, va trebui să mergeți pe jos, deoarece numai stuful ne mai desparte de colonia de pelicani". „Mi-am revăzut echipamentul — două fotoaparate, unul cu obiectiv normal și unul cu teleobiectiv, gata pregătite cu parametri de expunere. Cîteva zeci de metri de mers și barcagiul mă anunță: După brîul acesta de stuf, găsiți pelicanii, aveți grijă să nu faceți zgomot, vin să vă iau peste patru ore".

„Am început să mă tîrăsc pe un grind de cîteva zeci de metri lungime către colonie. Terenul era foarte greu de străbătut, deoarece era format din vîrfuri de trestie rupte și stuf peste care se depusese un strat umed de murdărie de păsări. Un vîrf mai ascuțit de trestie mi-a străpuns una din cizme. De la mersul aproape tîrîș, m-am murdărit pe mîini, care erau deja bine zgîriate de vîrfurile trestiilor. În curînd, la zgomotul care se auzea încă de cînd am pășit pe grind, s-au adăugat și primele imagini ale păsărilor care se întrezăreau printre păpuriș. Am continuat să înaintez cu mare prudență pentru a-mi crea un cîmp potrivit pentru fotoaparat. Odată ajuns în acest punct, am dus ușurel la ochi fotoaparatul cu obiectiv normal. Cîmpul cuprins era mulțumitor, dar păsările care se găseau în prim plan au început să devină atente, privind circumspecte în direcția unde mă găseam. Am făcut prima declanșare care a fost și semnalul de start al decolării primelor păsări; încă o declanșa-re, în timp ce întreaga colonie își luase deja zborul. Abia am reușit să mai fac două cadre cu fotoaparatul avînd deja montat teleobiectivul. Totul durase jumătate de oră, timp în care am parcurs mai puțin de 100 m și cîteva zeci



Albe-negru sau color, poezia deltei se regăsește la tot pasul.

de secunde fotografiere în care făcusem 4 cadre. Patru cadre pentru o deplasare de aproape o săptămînă, cam puțin; și apoi nu eram sigur că aceste patru cadre însemnau și patru fotografii.

Au urmat 4 ore de așteptat sosirea barcagiului (care a venit ceva mai tîrziu, ca să am timp să pozez cum mi-a spus), într-un miros îngrozitor și un soare nemilos, iar în tot acest timp nici o păsărică nu s-a apropiat la mai puțin de 200 m cu toate că un timp am stat nemișcat. Văzîndu-mă deprimat pe drumul de întoarcere, barcagiul mi-a spus, ca să mă împace, că în urmă cu doi ani dusese un alt fotograf — venit de aiurea — care și-a construit un cort „așa cum ai matale hainele", în care a stat cîteva zile pentru ca păsările să se obișnuiască".

Aceasta este relatarea colegului Dan Dinescu care mi-a povestit întîmplarea prin care trecuse pentru a mă consola că după o ședere de 3 zile în

deltă nu reuşisem să fac nici o imagine cu pelicani care să mă mulţumească.

Delta însă nu înseamnă numai pelicani. Cîrduri întregi de alte specii de păsări, întreaga faună care nu fuge la prima declanşare, peisajul în lumina apusului şi mai ales minunaţii oameni ai locului, modul lor de a munci, constituie subiecte fotografice care ne pot satisface pe deplin.

Din punctul de vedere al echipamentului, fotograful are de rezolvat dilema: ori echipament complet, de la teleobiectivele cele mai lungi la care trebuiesc adăugate nelipsitele trepiede, ori fotoaparatul cel mai simplu şi uşor, pe care îl purtăm fără dificultate pe umăr şi cu care fotografiem în stînga sau dreapta fără multă bătaie de cap.

Dacă dorim un „apus" special şi semnificativ, vom fi obligaţi să alegem prima opţiune a dilemei. Pentru simple „suveniruri" este suficient şi un Smena care ne poate oferi surprinzător de multe imagini acceptabile.

Cu siguranţă că dintre ariile geografice cu relief scăzut, delta oferă cele mai variate posibilităţi de fotografiere şi nu cunosc pe nimeni care să fi fost în deltă şi să se fi întors cu păreri de rău pentru timpul petrecut.

În legătură cu echipamentul folosit la peisaje naturale, putem spune că nu există fotograf profesionist orientat către peisaje care să nu aibă predilecţie pentru fotoaparate de formatul cel mai mare pe care să-l poată căra. Marea majoritate a acestor specialişti consideră că formatul *minim* nu trebuie să fie mai mic de 9/12 cm, iar cel mai potrivit este formatul de 8 × 10 in. (20 × 25 cm). Spre deosebire de aceste preferinţe, există şi convingerea, mai ales la noile generaţii de fotografi, că perfecţionările continui ale fotoaparatelor şi materialelor fotosensibile permit abordarea cu succes a fotografiei de peisaj şi cu formatul de 35 mm sau 6 × 6 cm, pe lîngă cele de format mare.

De fapt, pentru peisaj, două sînt motivele pentru care fotografii preferă fotoaparatele de format mare. Primul este dat de nevoia de a obţine detalii şi tonuri cît mai fine. Dacă vom considera rezoluţia obiectivului ca un factor constant, prelucrarea lantilelor şi a monturilor avînd aceleaşi limite, este evident că pe un format mai mare se vor obţine imagini mai rezolute. Astfel va fi necesar şi un raport de mărire mai mic, iar la formatul 20 × 25 cm foarte rare ori trebuind să se mărească imaginea care obişnuit este obţinută prin copiere prin contact.

Al doilea motiv este că pe un format mai mare se va observa mai uşor constituţia imaginii, fiind mai lesne studiul compoziţiei.

Contraargumentele adepţilor formatului mic (24 × 36) sînt că şi la acest format rezoluţia a crescut în suficientă măsură ca o mărire de pe un clişeu 24 × 36 mm să se obţină rezultatele mulţumitoare, chiar dacă nu la nivelul formatelor mari.

Obiectivele folosite pot avea orice focală în sensul că aceasta se va alege în dependenţă de cadrul ales şi puncul de fotografiere corelat cu intenţiile artistului. Se pot, deci, utiliza superangulare, ultrasuperangulare, inclusiv fish-eye, pentru că natura săraca suportă orice supliciu, obiective cu unghi normal sau teleobiective, alegerea depinzînd de inspiraţia autorului şi de condiţiile impuse de subiect.

Acestor obiective nu li se cere altceva decît o calitate de vîrf, adică o rezoluție maximă, tratamente antireflex dintre cele mai eficace și corecții cromatice superioare.

Indiferent de formatul ales, fotoaparatul trebuie să aibă un sistem de focalizare precis și ușor de realizat.

Pentru măsurarea expunerii, cel mai indicat pare a fi clasicul exponometru cu seleniu care suportă bine variațiile de temperatură, este robust și devotat, iar sensibilitatea fotoelementului are o curbă foarte potrivită pentru măsurători ale elementelor componente ale peisajului. Fotoaparatele cu măsurarea expunerii prin obiectiv sînt foarte nimerite cu condiția ca, pe lîngă modul automat să aibă și posibilități de lucru „pe manual".

Pentru fotoaparatele de format mare există sisteme speciale de măsură cu o sondă ce poate fi plimbată pe întreaga suprafață a geamului mat (18 × 24 cm). Această sondă foarte sensibilă are o arie de măsură ce reprezintă 0,2‰ *(doi la mie)* din suprafața imaginii. Un astfel de sistem folosit cu îndemînare ne va permite obținerea unor expuneri foarte precise.

Accesoriile obligatorii fotografului de peisaje sînt parasolarul și un set de filtre, din care să nu lipsească filtrul polarizant. Foarte important este și un trepied de bună calitate. Insistăm în mod deosebit pentru includerea acestui trepied pe care îl vom verifica făcînd imagini cu obiectivul avînd focala cea mai lungă în condiții de vreme cu vînt. Această verificare este strict necesară pentru că altfel riscăm să cărăm cu noi inutil un volum mare și o greutate egală sau poate mai mare decît întregul echipament. Un test foarte eficace este de a fotografia cu fotoaparatul pe timp lung (B) căderea unor artificii. Din forma mai mult sau mai puțin tremurată a traseelor luminoase, vom aprecia în ce măsură putem conta pe trepied.

Materialele fotosensibile care se folosesc la peisaj în mod uzual sînt diapozitive și negative color, precum și peliculă alb-negru. Dacă există posibilități, efecte cu totul speciale se pot obține cu materiale fotosensibile în infraroșu (I.R.). Ca și fotoaparatele, filmele trebuie să fie de cea mai bună calitate și cît mai proaspete posibil. Această „prospețime" este necesară deoarece în deplasările pentru fotografia de peisaj, foarte rar putem asigura condiții satisfăcătoare de păstrare. În timpul verii într-o excursie fotografică, în orice zonă ar fi făcută, este aproape sigur că vor fi perioade cînd temperatura filmului va putea depăși 30°C. La această temperatură, filmele expirate devin risipă de timp și de imagini irepetabile, iar filmele aflate în pragul expirării vor trece acest prag (chiar dacă data nu este depășită), cu rezultate mai rele decît ne putem aștepta.

Pentru întregul echipament fotografic, va trebui să ne îngrijim de etuiuri sau măcar simple pungi de plastic de protecție împotriva prafului și a umezelii — ploi sau *aburire*, care se produce atît vara la trecerea de la noapte la zi (rouă) cît și iarna prin aducerea fotoaparatului deschis în locuri încălzite.

Și aici o mențiune specială în ceea ce privește climatul marin. Atît nisipul (cu cît mai fin cu atît mai rău) cît și pulberea fină de apă sărată existentă mai tot timpul în vecinătatea apei sînt dușmani fatali ai echipamentelor foto. Aviz celor care vor să „prindă valul" din apropiere.

Ne oprim aici cu expunerea (nu și cu epuizarea) posibilităților oferite de peisajul natural, lăsînd descrierea altor forme de peisaj competenței specialiștilor: fotografilor subacvatici pentru peisajele submarine, speologilor pentru lumea mirifică a stalactitelor și stalagmitelor din peșteri etc.

ORAȘUL

Condiția de bază a supraviețuirii în mediul natural este ca ființa umană să se adapteze și să se integreze în acest mediu. În oraș, omul își construiește mediul în concordanță cu tendințele de a avea condiții optime de dezvoltare. Între aceste condiții, comoditatea și confortul sînt criterii determinante. De la grota oferită de natură, printr-o evoluție care a durat milenii s-a ajuns la megapolisurile de azi, unde omul își construiește un mediu din ce în ce mai protejat față de eforturile fizice. În Canada există orașe în care străzi întregi sînt complet izolate — ca o seră — de mediul extern. Pe aceste „străzi" cu temperatură și aer condiționat, oamenii pot circula fără să fie afectați de vitregia frigului de afară.

Se preconizează ca noile orașe — adevărate sere — să aibă trotuare rulante, pe lîngă o altă serie întreagă de mijloace moderne de transport.

Prin compensație parcă, orașul dezvoltă și o serie de factori negativi, agresînd sănătatea fizică prin poluare și pe cea psihică prin sentimentul de alienare. Cu toate aceste tare, noile generații de citadini ne apar destul de adaptate la condițiile orașului și din ce în ce mai dezadaptate la rigorile condițiilor naturale.

Astăzi orașul reprezintă un loc comun pentru mai mult de jumătate din populația lumii civilizate, iar tendința este ca numărul locuitorilor orașelor să crească. Acest nou mediu preferat pentru comoditatea prezumtivă se regăsește mult mai puțin reprezentat în operele pictorilor sau graficienilor, deși multe dintre edificiile mediului urban sînt adevărate lucrări de artă.

Pentru fotografie însă, nimic nu pare mai potrivit să fie ales ca subiect de fotografiere. Dacă ar fi să facem o analogie cu fotografia mediului natural, peisajul, am putea folosi desigur printr-un barbarism, denumirea de peisaj urban. Limba engleză, care este prin excelență sintetică, are cuvîntul cityscape (city-oraș), pentru a-l deosebi de landscape — traducerea cuvîntului peisaj. Lăsînd lingviștilor și pasionaților de definiții găsirea unei denumiri potrivite, vom încerca să prezentăm cîteva dintre subiectele care sînt specifice orașului.

Strada

Funcțional, strada este doar o cale de legătură între punctele de interes existente în oraș, dar ca subiect fotografic strada este unul dintre cele mai bogate în posibilități. Dinamismul dat de variația continuă a luminilor și în special de animația impusă prin prezența omului constituie un subiect inepuizabil. Deși numai loc de trecere, pentru orice stradă omul constituie acea sare care dă un gust și un aspect specific. Fără să discutăm despre acei



„Lipscani”.

Aceeași stradă la aceeași oră în două zile diferite.



veşnici musafiri ai străzilor, putem afirma că nicăieri omul nu este mai anonim, constituind în acelaşi timp elementul cel mai particular al străzii.

Dar şi fără oameni strada constituie un subiect ce se poate dovedi plin de umanism şi poezie. O străduţă cu case modeste, grădini şi străjuită de copaci, toate sugerînd prezenţa şi activitatea omului, are un farmec deosebit şi nu de puţine ori constituie subiectul poeţilor sau al muzicienilor.

Străzile deosebit de aglomerate se pot constitui ca subiect, atît pentru genul „oraş", cît şi pentru genul „oameni", diferenţierea depinzînd de intenţiile fotografului şi de felul de abordare (unghiul de fotografiere, distanţa, înălţimea punctului de staţie).

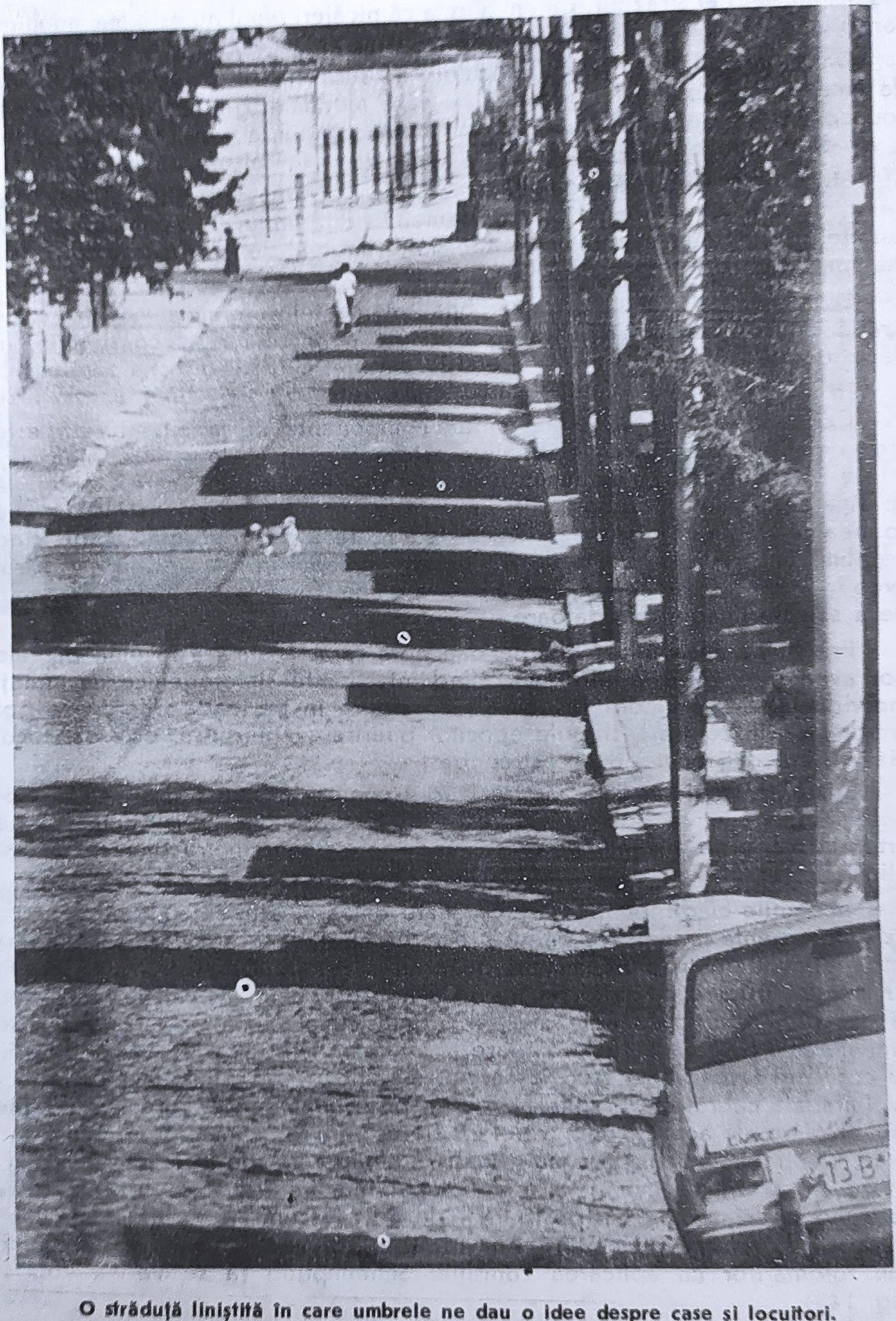
Din punct de vedere compoziţional, elementul determinant pentru orice stradă est arhitectura edificiilor şi structura ansamblelor de construcţie, în dependenţă de felul iluminării. Ca şi la peisajul natural, direcţia şi felul iluminării pot să producă modificări substanţiale ale aspectului unei străzi.

Concentrînd atenţia pe elementele componente ale străzii, interesul este atras de clădiri sau unele detalii ale acestora. Din punct de vedere fotografic, interesante sînt jocurile de lumini şi umbre proprii sau purtate, care fac posibilă apariţia unor relaţii între edificii. Un mare fotograf amator de imagini urbane spunea că singura modalitate eficace de a nu face nici o imagine atunci cînd ne plimbăm printr-un oraş este să mergem cu capul în jos. Desigur, maestrul avea în vedere lipsa abilităţii de a vedea a unor fotografi care sînt incapabili de a selecta imagini atrăgătoare.

Privite ca ansamblu, clădirile dau nota caracteristică a locului, dar ele pot avea şi o valoare intrinsecă, fiind interesante şi fotogenice ca unităţi individuale. Două clădiri învecinate construite în perioade diferite se pot armoniza prin contrast, stilurile epocilor diferite exaltîndu-se reciproc, şocul vizual fiind dat tocmai de acest contrast.

Absenţa spaţiului liber dintre clădiri conferă acestora o structură monolitică, aşa cum se poate observa în unele oraşe din Transilvania sau pe arterele moderne ale marilor oraşe, unde interstiţiile dintre blocuri au fost eliminate.

Imaginile clădirilor înalte fotografiate de la nivelul solului sînt marcate de convergenţa liniilor verticale către vîrful clădirilor, cauzată de înclinarea fotoaparatului pentru a putea cuprinde întreaga clădire. Deşi lumea s-a obişnuit cu imagini în care clădirile par că se prăbuşesc, celor avizaţi le vine greu să accepte astfel de imagini, iar la o privire mai atentă, chiar şi laicii se simt deranjaţi de aspectul în cădere al acestor clădiri. De aceea, fabricanţii au construit fotoaparate la care se pot modifica unghiurile planelor obiectivului şi ale cadrului. Cu ajutorul acestor posibilităţi se pot corecta direcţiile convergente ale acestor linii, astfel că ele vor apare în imagine aşa cum sînt şi în realitate, adică paralele. Pentru fotoaparate de formate mai mici (6×6 cm şi 24×36 mm) care au planul filmului rigid, au fost realizate obiective speciale care au posibilităţi de a fi descentrate cu unul sau două grade de libertate. Reamintim că şi în laborator se pot corecta aceste linii prin fotomăritor cu aplicarea condiţiei Scheimpflug (a se vedea vol. 1, pag. 148).



O străduță liniștită în care umbrele ne dau o idee despre case și locuitori.

Piața

Orice oraș care se respectă are cel puțin două piețe, una pentru aprovizionare, iar cealaltă un spațiu liber mai mare sau mai puțin mare, înconjurat de clădiri importante și în care spațiu este plasat de obicei un monument. Acest spațiu numit tot piață este locul de confluență a principalelor străzi ale orașului. Aceste două piețe, atît de diferite ca destinație, ce au ca trăsătură comună un spațiu în care se pot aduna oameni, oferă aproape întotdeauna cele mai semnificative informații vizuale cu privire la dezvoltarea și personalitatea orașului, constituind deci subiecte tipice și demne de luat în seamă.

La fel de instructive și caracteristice se pot dovedi mijloacele de transport care aproape sigur au un specific local. Sînt bine cunoscute, chiar și de cei care nu le-au văzut direct, celebrele gondole venețiene sau omnibuzele cu etaj ale Londrei.

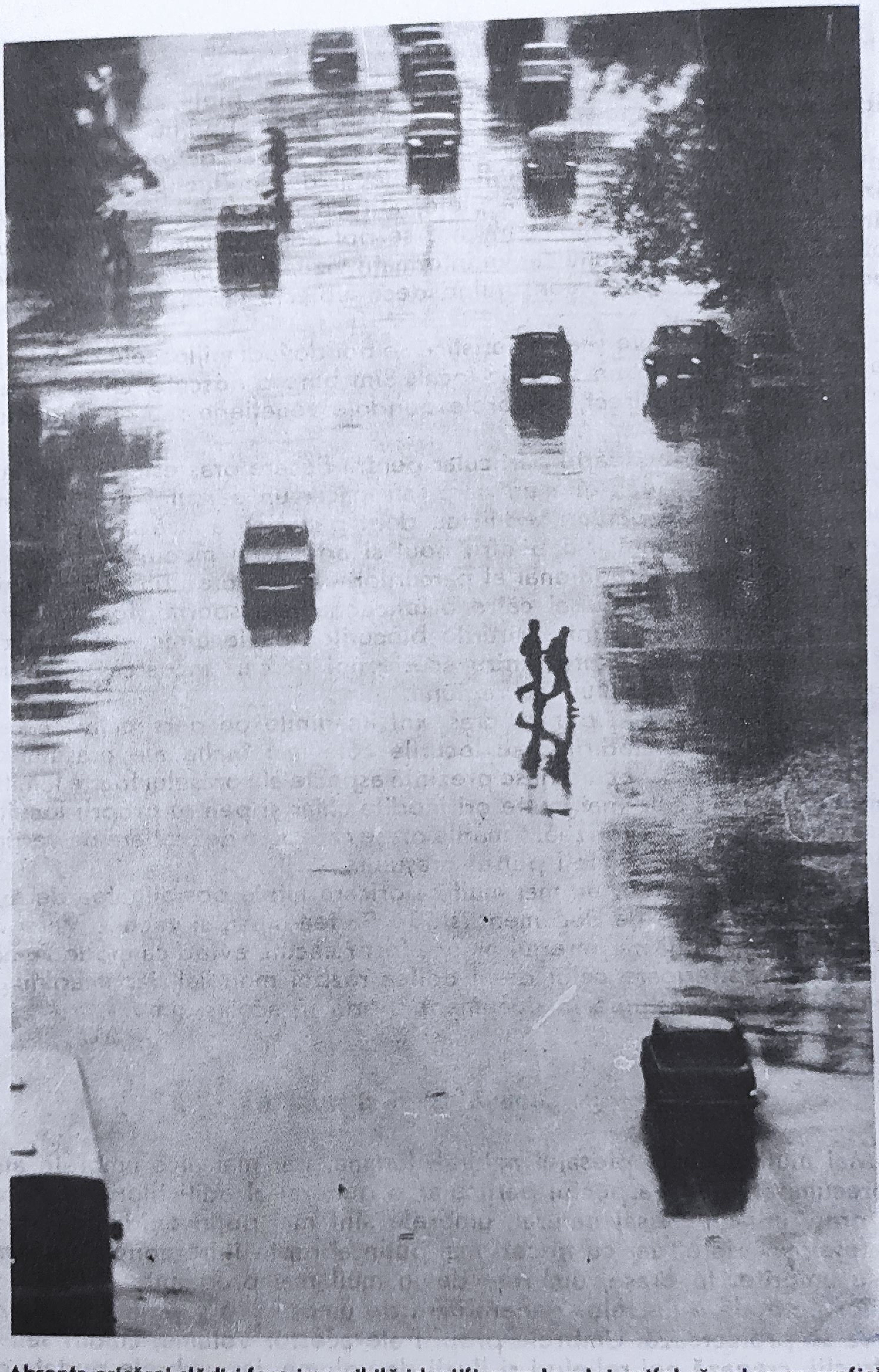
În fine, un alt loc foarte particular pentru fiecare oraș este parcul. Multe din vechile orașe aveau cîte un parc sau măcar un părculeț în plin centrul orașului. Prin aceste parcuri, edilii au dorit parcă să aducă un colțișor din natura pe care au părăsit-o pentru noul și artificialul mediu de viață. Mai nou, se pare că rolul tradițional al parcurilor — de a oferi un colț de natură citadinilor — a fost deplasat către o funcționalitate sporită, fostele parcuri devenind „spații verzi" între șirurile blocurilor de locuințe sau magazine. Mai puțin particulare, multe dintre aceste noi parcuri încearcă să imprime ceva din specificul orașului sau regiunii.

Foarte caracteristice pentru oraș sînt imaginile de perspectivă care au ca puncte de stație clădirile sau locurile cele mai înalte ale orașului. Fotografiate din astfel de locuri, ni se prezintă aspecte ale orașului foarte familiare aviatorilor, dar de cele mai multe ori inedite chiar și pentru proprii locuitori. Acest gen de imagini favorizează marile orașe care au o dezvoltare pe verticală și străzi largi care fac vizibil pulsul orașului.

Fotografiile orașelor au mai mult ca oricare altele posibilitatea de a dobîndi în timp valoare de document istoric. Partea orașului vechi a Varșoviei, de fapt la fel de nouă ca întregul oraș, a fost refăcută avînd ca model imagini din fotografii anterioare celui de-al doilea război mondial, iar imaginile lui Eugen Atget se constituie în document și artă în același timp.

Lumină de zi și noapte

Mai mult decît la piesajul natural, lumina, dar mai ales umbrele au un rol precumpănitor în aspectul particular și general al edificiilor sau străzilor unui oraș. Într-un peisaj natural, umbrele sînt mai puțin evidente, datorită suprafețelor variate, dar cu treceri mai puțin abrupte între zonele de lumină și cele umbrite. În orașe, umbrele devin mult mai pregnante datorită contururilor nete ale obiectelor generatoare de umbră și a suprafețelor pe care acestea se proiectează. Umbrele proprii ale acestor volume, clădiri sau alte construcții, creează noi reliefuri și iluzii de volume, iar umbrele purtate contribuie la înțelegerea spațiului și fac legături între case, garduri, străzi sau



Absenţa oricărei clădiri face imposibilă identificarea locului, astfel că valoarea grafică a imaginii este accentuată de reflexele date de asfaltul udat de ploaie.

alte elemente, unindu-le într-un tot și dînd acea imagine unică și atît de particulară a locului, chiar și în condițiile oarecum standardizate ale blocurilor.

Lumina, prin caracteristica ei de directivitate, depinde foarte mult de orele la care se ia imaginea. Aceeași stradă fotografiată va avea cu totul altă înfățișare prin schimbarea direcției de iluminare. Din acest motiv, nu se poate spune că există o oră potrivită pentru toate locurile, dar cunoscînd că lumina orelor de dimineață sau după-amiază este mai blîndă și are o direcție mai razantă, putem să ne orientăm în alegerea unei ore la care lumina să fie în concordanță cu subiectul și cu intențiile noastre.

Orașele se bucură de posibilitatea de a fi fotografiate și noaptea la lumina artificială dată de iluminatul public la care se adaugă luminițele ferestrelor și luminile farurilor de la automobilele în mers ce trasează urme luminoase de-a lungul străzilor.

O combinație foarte interesantă este obținută prin mixarea iluminatului natural imediat după apusul soarelui, cînd cerul este încă luminat, la care se adaugă lumina dată de iluminatul public. Cu acest fel de iluminare, conturul clădirilor devine vizibil în imagine și nu mai dispare într-o noapte de smoală în care sînt vizibile doar ochiurile ferestrelor luminate ca în situația iluminatului artificial.

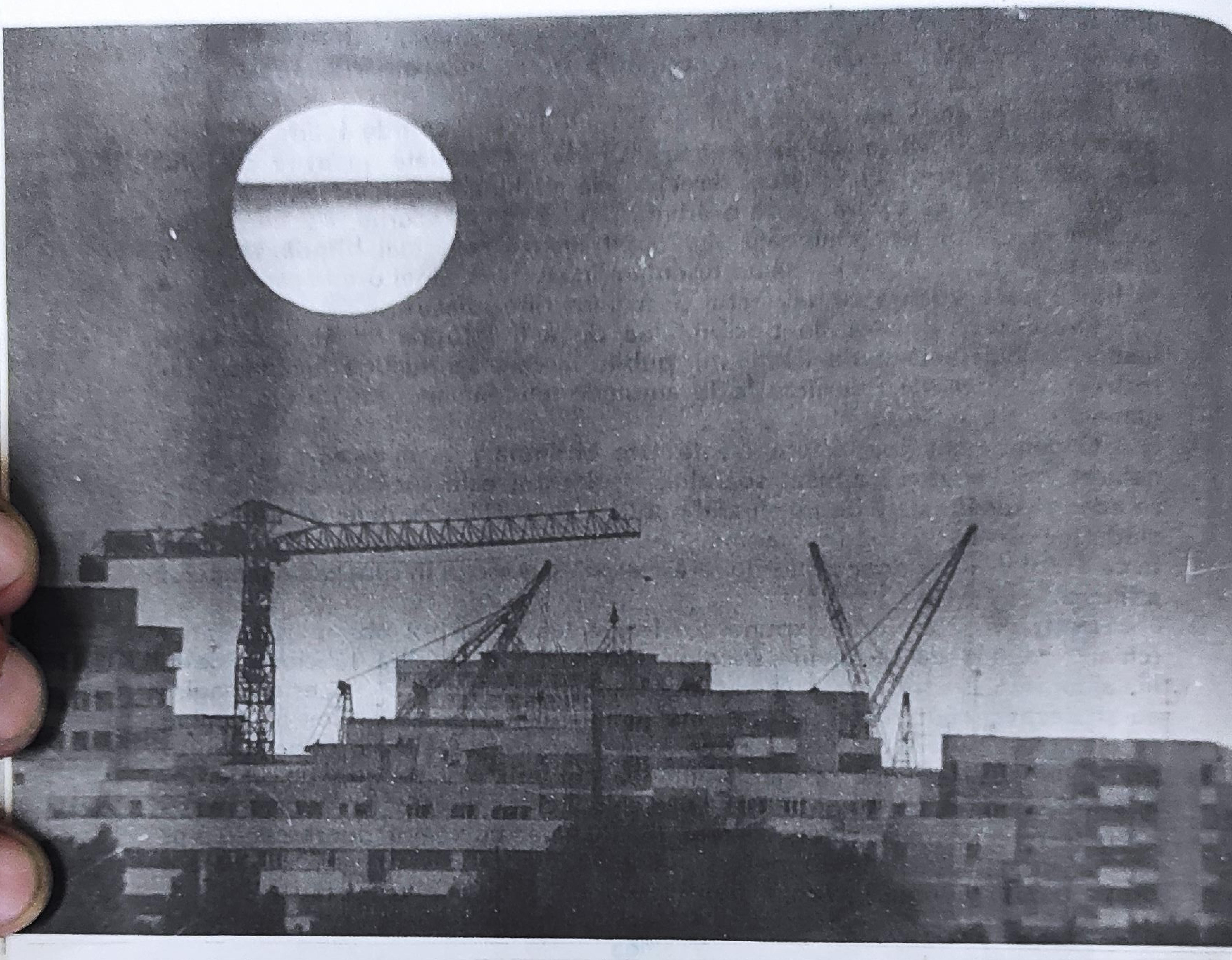
De fapt, cu ajutorul expunerilor foarte lungi, se pot obține și noaptea (chiar și numai de la lumina stelelor) imagini care să aibă suficiente detalii, ajungîndu-se pînă la a se distinge „efectul de noapte". Aceste imagini au și dezavantajul că în zonele bine luminate din jurul surselor de lumină se ajunge la puternice supraexpuneri care produc debalansări cromatice pe orice film color și duc la imposibilitatea copierii, zonele supraexpunerilor apărînd complet „arse" la materialele color, cît și la cele alb-negru. La fotografia pe materiale color, sursele de iluminat cu lămpi fluorescente vor apare în nuanțe verzui pentru lămpile cu vapori de mercur (cele obișnuite) și puternic galbene pentru lămpile cu vapori de sodiu.

Vremea

Atît ziua cît și noaptea o contribuție deosebită o pot avea evenimentele meteorologice. Precipitațiile sub formă de zăpadă sau ploaia pot să transforme foarte mult un peisaj urban. Prin udare, acoperișurile devin lucioase, iar pe suprafețele străzilor se obțin niște uriașe oglinzi în care se reflectă totul, clădirile, autovehiculele, pomii, oamenii. Imaginea capătă o înălțime suplimentară, iar luminile devin mai tari pe fondul ud și întunecos. Prin reflexie, imaginea străzilor capătă un nou efect compozițional datorită simetriei. Și din punctul de vedere cromatic suprafețele ude sînt benefice, culorile devenind mai pure și mai saturate.

Un alt fenomen meteorologic care poate contribui la modificarea aspectului imaginilor unui oraș este ceața. Putînd fi existentă în orice anotimp, dar în special toamna sau în iernile mai calde, ceața poate reduce spațiul de vizibilitate și deci de fotografiere la numai cîțiva metri, lăsînd vizibile doar obiectele din imediata proximitate.

Pe vreme cețoasă, se modifică atît contururile care devin mai puțin nete cît și culorile care devin mai atenuate, uneori avînd și nuanțele modifica-



„De la fereastra casei mele". Pe o atmosferă rarisim de clară, cu fotoaparatul pe trepied, în mijlocul camerei — iată condițiile în care a fost făcută această imagine.

te. Ceața favorizează (în sensul că le atenuează mai puțin) culorile reci care își păstrează ceva mai bine nuanțele, spre deosebire de culorile calde care sînt mai mult afectate devenind mai terne și mai mohorîte.

Ceața nu trebuie confundată cu acel smog — un soi de ceață artificială ce ia naștere din particulele de fum, gaze arse și praf, deși s-a dovedit că poluarea are o acțiune favorizantă asupra formării pîclei. Celebra ceață londoneză nu se datora în primul rînd influenței climei oceanice, ci particulelor infime de funingine de la încălzirea cu cărbuni. Ca dovadă a acestei afirmații se aduce argumentul că, o dată cu trecerea la alte forme de energie pentru încălzire, prin scăderea poluării, a dispărut în mare parte și nelipsita ceață londoneză.

Anotimpurile

Din punctul de vedere al anotimpurilor, orașele sînt mai puțin semnificative. Exceptînd zăpada, poleiul sau bruma, anotimpurile se fac mai greu sesizate într-o imagine citadină. Datorită sărăciei sau absenței vegetației — barometrul cel mai sensibil al anotimpurilor — în orașele mari este foarte dificil să apreciem în ce perioadă a anului a fost făcută o imagine. În absența unui pom sau a oamenilor care prin îmbrăcăminte pot să ne dea o indicație, cu greu putem spune dacă o imagine a fost luată primăvara, vara ori toamna.

Aparatura fotografică folosită la imaginile urbane cuprinde întregul arsenal. Fotoaparatele pot fi de la formatul cel mai mare posibil și pînă la cele de 35 mm, mai potrivite fiind acelea cu posibilitatea de descentrare a axei optice. Calitatea obiectivelor trebuie să fie de vîrf la toate focalele folosite. Întrucît subiectele sînt în general statice, elementul cel mai dinamic fiind lumina, la peisaj nu se cer obiective cu luminozități foarte mari. Sînt de preferat chiar cele care au o luminozitate mai modestă, avînd în schimb posibilitatea închiderii minime la o diafragmă cît mai mică.

Sînt utile de asemenea toate felurile de filtre sau multiprisme, precum și nelipsitul trepied.

Pelicula necesară poate avea o gamă foarte largă, putîndu-se întîmpla ca odată să fie nevoie de o peliculă alb-negru de contrast ridicat și în același loc în alte condiții să fie mai potrivit un negativ color.

Peisajul urban ne poate oferi multe imagini cu efort de deplasare minim. Aproape de la fereastra oricărei locuințe se pot găsi unghiuri care să prezinte aspecte suficient de interesante pentru a fi fotografiate.

Spre deosebire de peisajul natural, în care omul poate sau nu să lipsească, uneori fiind sugerată prezența sa prin diferite obiecte, imaginile făcute în orașe parcă cer prezența omului, deși tot ceea ce se vede implică participarea acestuia. Un oraș fără oameni ne apare ca părăsit și mort. Lăsînd la o parte calitatea de subiect în sine, omul însuflețește prin prezența sa orice peisaj și cu atît mai mult mediul pe care și l-a ales și construit ca loc de trai.

De fapt, imaginile incluzînd și prezența omului cu greu pot fi încadrate în mod riguros și univoc într-un anume gen. Imaginea unei străzi cu clădiri și oameni poate fi inclusă la fel de bine în categoria instantaneului, fotoreportajului sau peisajului urban, această încadrare depinzînd de conjunctura pe care fotograful a reușit s-o creeze.

Foarte important pentru imaginea finală a unui peisaj urban este formatul în care acesta va fi prezentat, acest gen de fotografie fiind susceptibil de a accepta o foarte largă variație a formatelor. Prin natura sa, peisajul urban se pretează foarte bine la fotocompoziție, fotograful avînd posibilități să-și compună pe îndelete imaginea alegînd și decupînd ceea ce consideră mai caracteristic. Multe dintre aceste imagini pot fi făcute cu fotoaparatul de pe trepied, astfel că dacă se dorește o profunzime maximă, diafragma de lucru va fi aleasă cît mai mică.

Ingeniozitatea și imaginația creatoare materializată printr-o multitudine de rezolvări constructive a mediului pe care omul și l-a făcut cu mîna lui oferă posibilități nelimitate pentru fotografia mediului urban.

Prin similitudine, asociere sau derivare, din cele două ramuri ale peisajului — natural și artificial — s-au desprins alte cîteva subgenuri, avînd o dezvoltare particulară și de arie mai restrînsă.

PEISAJUL INDUSTRIAL

Pentru că trăim într-o lume a revoluției industriale continui, marile unități industriale, cu turnurile lor hiperbolice, schele sau țevării, au stîrnit interesul oamenilor de artă. Deși în mai mică măsură decît ar fi fost de așteptat, acest interes a scos „pe teren" și pe fotografi care, prin mijlocul lor specific de exprimare, sînt indicați în cea mai mare măsură să pună în evidență și valențele estetice ale acestor citadele industriale.

De fapt, denumirea de peisaj industrial este literatură, pentru că în realitate ofensiva cea mai puternică *împotriva* naturii și deci și a peisajului natural, tocmai aceste avanposturi ale civilizației o fac. Dacă admitem că peisaj înseamnă redarea într-o imagine estetică a unei porțiuni de natură cu care omul tinde să-și identifice originea comună, expresia de peisaj industrial este cu atît mai nepotrivită. Orice dezvoltare industrială este o sursă activă sau potențială de agresare prin poluare a mediului natural. Exemple tipice sînt atît de utilele unități industriale de negru de fum, combinatele de ciment, ori cele chimice.

Din punct de vedere fotografic, orice unitate industrială este un subiect foarte generos. Eleganța și grandoarea, suplețea, îndrăzneala sau masivitatea formelor ce pot fi întîlnite la tot pasul într-o unitate industrială, ori păienjenișul firelor electrice ce par foarte încîlcite, dar de fapt atît de bine rînduite, care pleacă de la centralele electrice, pot constituit subiecte de o mare forță și expresivitate.

Bogăția detaliilor (dar oare este bine să redăm aceste detalii?) ce se pot găsi la tot pasul în astfel de locuri permite folosirea unei game largi de calități de fotoaparate cu care putem obține imagini de mare efect.

Condițiile meteo, anotimpurile sau ora de fotografiere sînt parametrii care influențează foarte puțin calitățile fotogenice ale peisajului industrial. Despre acest gen de imagini se poate spune că este fotogenic aproape în orice condiții. Parametrii mai sus amintiți pot influența însă foarte mult sensul și sentimentele pe care le pot transmite acestor imagini.

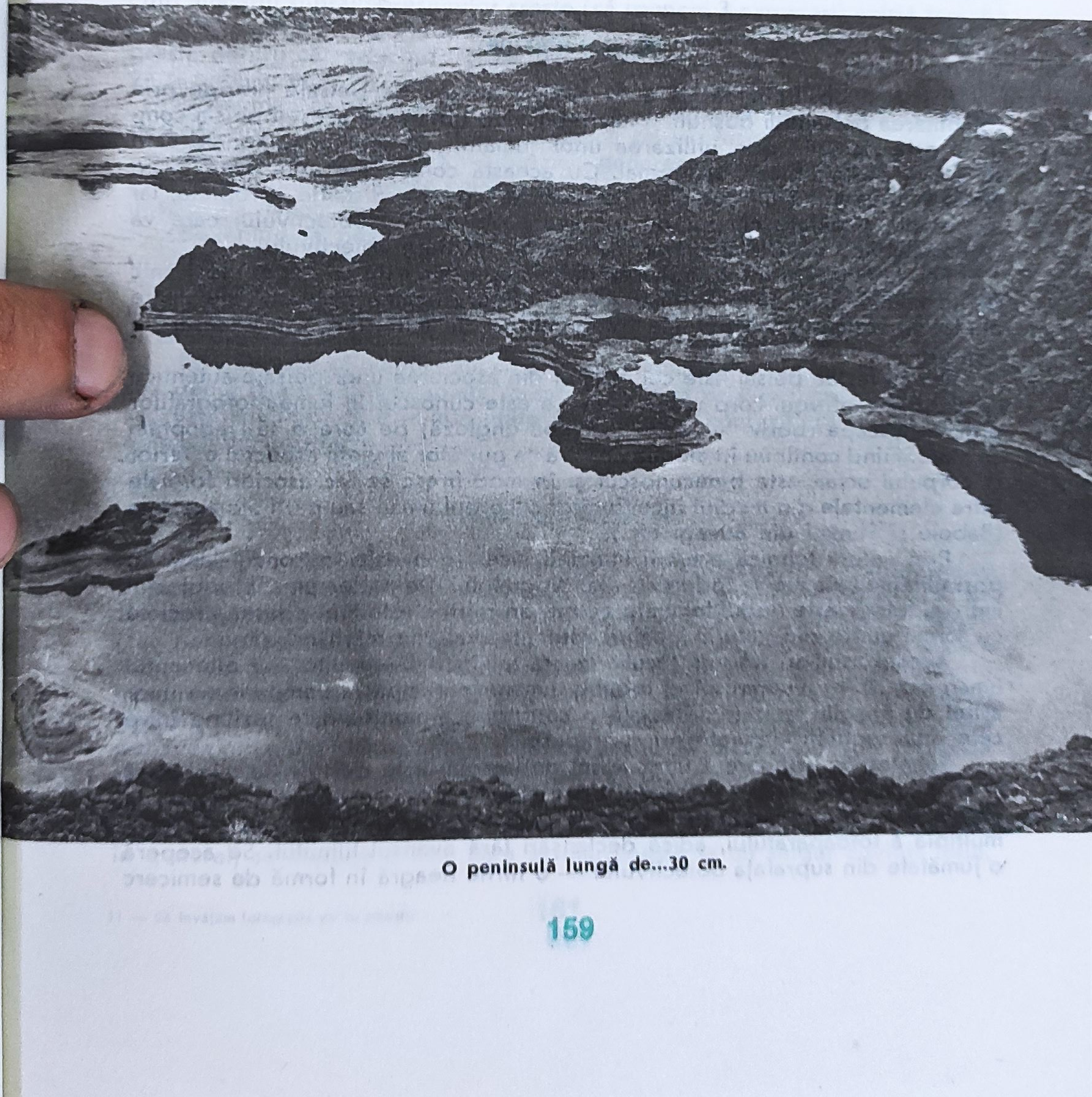
Pentru amatorii de imagini conținînd unități industriale, o recomandare importantă: *înainte* de a ne deplasa cu geanta plină de fotoaparate, să avem în buzunar, pe lîngă actele de identitate, și o aprobare scrisă din partea conducerii ori a forurilor tutelare ale unității pe care dorim s-o luăm în vizor. Fără această aprobare, există riscul de a călca legile ce reglementează modul în care trebuie abordată pentru fotografiere orice unitate industrială.

MICROPEISAJUL

Plecăciunea pe care ar trebui s-o facem în fața naturii ne-ar putea aduce în situația de a vedea mai de aproape, și deci mai bine, o lume pe care adesea o ignorăm călcînd-o în picioare. Aproape toate componentele de

dimensiuni mari sau foarte mari ale peisajului natural au un echivalent la scară redusă. Prin selectare din acest microspaţiu ce conţine o lume, pre-microscopică să-i spunem, se pot obţine imagini uimitor de interesante.

Se poate spune că bogăţia şi frumuseţea acestor forme miniaturale este atît de mare încît, pe o suprafaţă de jumătate de metru, putem găsi o sumedenie de cadraje cu imagini surprinzător de expresive. Pentru ca aceste micropeisaje să fie bine alese este necesară o experienţă pe care numai o practică asiduă o poate da. Alături de bun gust, pentru micropeisaj este necesară şi abilitatea de a vedea şi transpune în cadru un grupaj de elemente care să se închege într-un tot bine armonizat ca forme şi culori, pe care trebuie să ni-l imaginăm cum va arăta într-o fotografie de cîteva ori sau



O peninsulă lungă de...30 cm.

chiar de zeci de ori mai mare. O muscă sau altă insectă care va fi prezentată într-o imagine mult mărită va arăta fioros de oribilă.

Pentru micropeisaje este necesar un echipament destul de modest: un fotoaparat cu obiectiv normal și cîteva inele intermediare sau lentile adiționale. Firmele de fotoaparate de prestigiu și o serie de fabricanți independenți au în liniile de fabricație și obiective speciale — macroobiectivele special proiectate și corectate, care pot fi folosite pînă la rapoarte de mărire de 1: 2 sau chiar 1: 1. Chiar și multe dintre obiectivele zoom din seria 70—200 mm au posibilitatea de a lucra în sistem macro. O rezolvare și mai simplă constă în întoarcerea obiectivului normal și prinderea în această poziție prin intermediul unui inel inversor. Pentru fotografieri în rapoarte de mărire de la 1: 1 pînă la 2: 1 poate fi folosit și duplicatorul produs de I.O.R. cu filet M_{42} ce are ca destinație inițială obținerea de reproduceri după diapozitive.

PEISAJE HIBRIDE

Există și posibilitatea de a se obține un gen de peisaje hibride prin combinarea peisajului obșnuit și micropeisajul; obținerea acestui peisaj combinat este posibilă prin utilizarea unor jumătăți de lentile adiționale care se aplică peste obiectivul normal. Cu această combinație vom avea într-o jumătate a cadrului un domeniu de focalizare pentru distanțe apropiate, iar în cealaltă jumătate cîmpul de focalizare obișnuit al obiectivului care va corespunde cu scara distanțelor marcate pe montura obiectivului.

Foarte util pentru fotografierea de micropeisaje este un fulger electronic cu un număr ghid nu prea mare ce va asigura lumina necesară, de multe ori foarte redusă și va permite fotografierea din mînă fără a fi necesar un trepied.

Un alt fel de peisaj este cel obținut din asocierea unor peisaje autentice cu părți sau întregul corp uman, ceea ce este cunoscut în lumea fotografilor prin bodyscape (body — corp în limba engleză) pe care o să-l adoptăm ca atare. Fiind continuu în atenția noastră ca purtător al vieții aspectul exterior al corpului uman este binecunoscut și în mod firesc se fac asocieri formale între elementele din mediul înconjurător și corpul uman sau părți ale acestuia (Babele și Sfinxul din Bucegi etc.).

Prin natura tehnică a luării imaginii, acest gen este în concordanță cu posibilitățile cele mai la îndemînă ale fotografului. De partea umană, subiectul cel mai folosit este nudul feminin; acesta ori părțile sale sînt adesea asociate cu forme curbe din natură: dealuri rotunjite, valurile mării ori zăpada.

Aceste asocieri trebuie făcute în așa fel încît să rezulte clar elementul uman care le-a generat. Cînd formele umane participă la compunerea unor astfel de imagini trebuie să existe o contopire armonioasă, o fuziune între cele două entități alăturate ori suprapuse.

Tehnica de obținere a unor astfel de imagini este destul de migăloasă și ar fi greșit să se creadă că din orice simplă asociere grosieră rezultă un bodyscape. Un procedeu uzual este de a se folosi posibilitățile de expunere multiplă a fotoaparatului, adică declanșări fără avansul filmului. Se acoperă o jumătate din suprafața obiectivului — o hîrtie neagră în formă de semicerc

prinsă de montura filtrului U.V. ori direct pe obiectiv și se face prima declanșare fără ca filmul să fie deplasat. Urmează apoi trecerea semicercului negru în partea opusă, lăsînd liberă pentru încadrare suprafața care anterior a fost obturată. Prin încercări repetate se poate ajunge la o îndemînare suficientă pentru a obține imagini combinate în care zonele de graniță între cele două părți să nu fie supărător de stîngaci marcate.

Prin tehnica supraimpresiunilor se pot obține imagini frumoase și prin supraimpresiuni totale, cele două imagini suprapuse ocupînd întreaga suprafață a cadrului. La astfel de imagini este necesară o precisă determinare a expunerilor, astfel ca imaginea finală să fie corect expusă. Pentru mai multe imagini pe același cadru trebuie ca imaginile componente să fie subexpuse proporțional cu numărul acestora.

Deși simplă, tehnica expunerii corecte a cadrului obținut prin supraimpresiuni pune în dificultate și pe fotografi cu pretenții. La două imagini suprapuse, mai toată lumea „simte" că trebuie să le subexpună pe fiecare cu o treaptă: cînd numărul supraimpresiunilor crește (să spunem 3 expuneri) există tentația ca să se recurgă la împărțirea 1/3, deci o treime de treaptă, ceea ce este foarte greșit, pentru că reducînd fiecare din cele trei expuneri cu numai o treime va rezulta în final un cadru supraexpus cu aproape două trepte.

Determinarea expunerilor parțiale se poate face în mod riguros cu relația descrisă cînd se va vorbi despre mijloace de expresie.

Am insistat asupra acestei tehnici, deoarece supraimpresiunile nu sînt sub monopolul peisajelor combinate, ele putînd fi folosite și la alt gen de imagini ca mijloc de expresie.

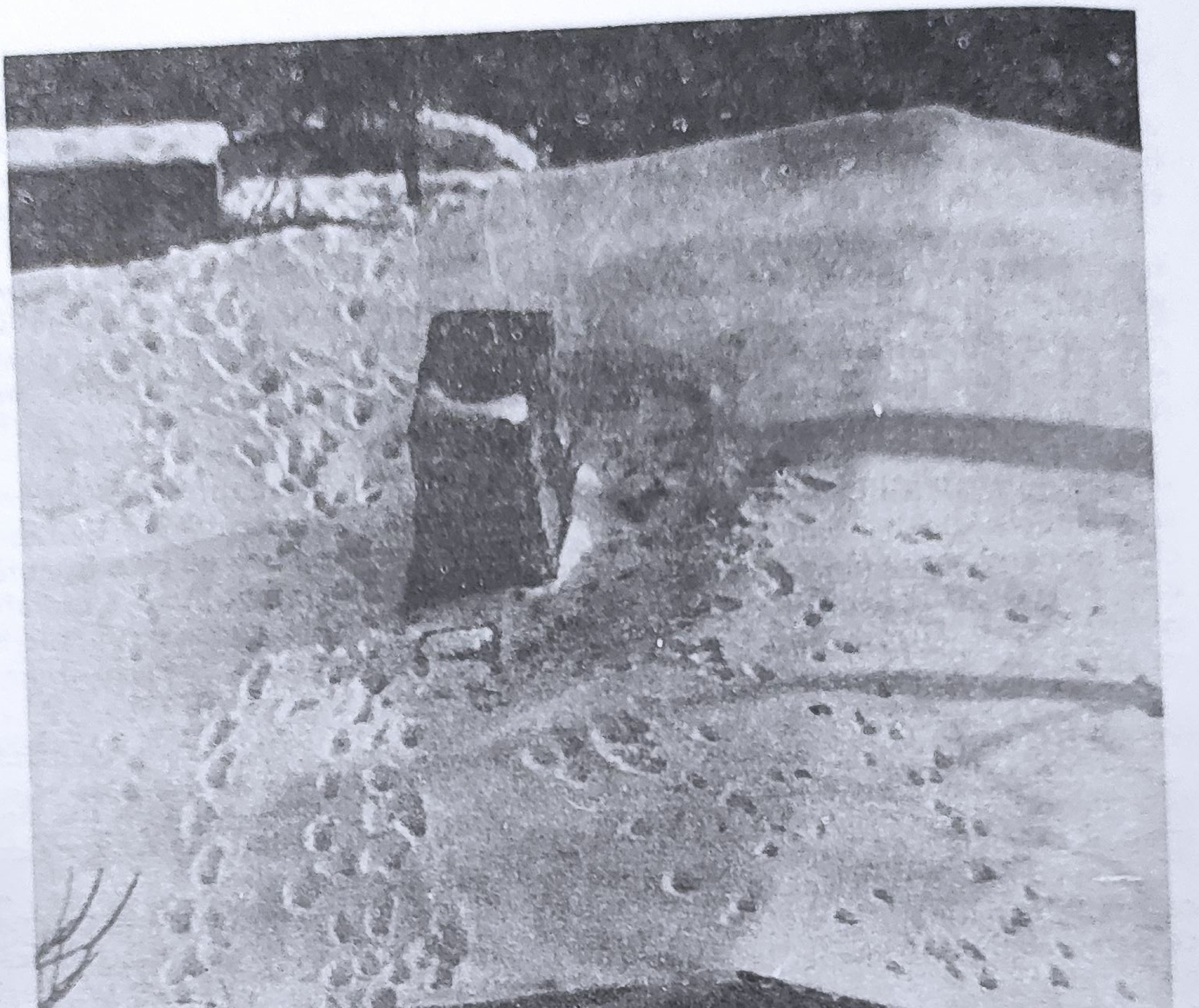
Revenind la peisaje combinate, trebuie să menționăm și posibilitatea ca aceste combinații să fie obținute „pe cale sintetică în laborator", tehnică ce este valabilă nu numai la astfel de lucrări. Încercările din laborator, deși mai laborioase, sînt mai sigure, în sensul că nu duc la pierderea unor negative, ci la cîștigarea de experiență (ca să nu spunem pierdere de timp).

Este necesar să menționăm că imaginile combinate, indiferent de tehnică sau genul la care sînt adaptate, arareori justifică prin calitate munca depusă, rezultatul fiind de cele mai multe ori o imagine confuză sau o rudă săracă a imaginilor abstracte.

PEISAJE NONFIGURATIVE

Acest fel de imagini poate să rezulte ca o consecință a celor spuse în paragrafele anterioare, dar pot fi obținute și ca imagini intenționat eliberate de conținutul figurativ, dobîndind astfel note de abstract. Peisajele abstracte (sau nonfigurative) conțin segmente de peisaj convențional (sau din oricare alt tip de imagini) care au fost extrase din tiparele figurilor cîștigîndu-se imagini ce conțin doar pete sau contururi fără nici un conținut informațional figurativ. În fapt, aceste imagini în care valoarea figurativului a fost detronată pot avea orice denumire: peisaj abstract, portret abstract etc. A fost preferată discutarea acestui fel de imagini la peisaj, din considerente pur subiective.

În ceea ce privește echipamentul fotografic necesar fotografului peisagist în general, se impune o listă care se mărginește la un singur cuvînt: totul.



Imagine care ar putea fi interpretată ca nonfigurativă.

Din experienţa personală a autorului, rezultă că în foarte multe împrejurări, tocmai micul accesoriu ce zace nefolosit vreme îndelungată şi deci neluat în trusă se răzbună, făcîndu-ne să ne aducem aminte de el în locuri unde cu greu am ajuns şi unde şi-ar fi dovedit utilitatea.

Dilema de a căra totul cu tine şi a fi ambarasat de propriile echipamente şi deci a lucra greoi, ori de a avea un echipament sumar pentru deplasări uşoare, dar care nu permite o largă abordare fotografică a genului preferat, depinde de capacitatea fiecăruia.

Opţiunea personală a autorului este pentru transportul unui echipament complet, dar ne facem o datorie din a spune că am văzut destui fotografi care se declarau peisagişti şi care plecau la drum cu un fotoaparaţel şi un parasolar şi, culmea, de multe ori se întorceau cu imagini demne de invidie.

În privinţa materialelor fotosensibile, o singură recomandare: evitarea ca aceste materiale să fie supuse acţiunii căldurilor.

PEISAJUL ŞI MAEŞTRII

Cu siguranţă că aportul fotografilor la îmbogăţirea imaginilor de peisaj este dintre cele mai substanţiale, însă ar fi eronat să se creadă că peisajul îşi datorează existenţa imaginilor fotografice. Sublimul şi exaltarea frumuseţilor mediului natural au suscitat interesul pictorilor aparţinînd tuturor curentelor din epoca modernă (există vreun curent antipeisagist?). Aproape concomitent cu peisajele au apărut şi critici de artă care au încercat să pătrundă şi să explice acest interes apărut oarecum brusc, pe care pictorii l-au manifestat prin frecvente lucrări cu teme din peisaj. Rossario Assunto preia de la Amiel o afirmaţie în care peisajul este prezentat ca o stare de spirit. Este clar că această afirmaţie devine mai puţin valabilă în fotografie. Amiel a avut în vedere condiţia pictorului care atunci cînd s-a hotărît să pună pe pînză un peisaj a fost într-o anume stare de spirit la care peisajul respectiv a contribuit în bună parte. Rezultatul muncii sale — lucrarea de pictură — arată ceea ce a văzut pictorul, dar include şi ceea ce a simţit artistul în momentul creaţiei. Doi pictori aflaţi la lucru în acelaşi loc vor avea două lucrări ce vor arăta cu totul diferit una de cealaltă. Această diferenţă este determinată în cea mai mare măsură de starea lor de spirit din timpul pictării.

Cu fotografii, situaţia este alta. Aflîndu-se în cele mai diferite stări, doi sau mai mulţi fotografi echipaţi cu acelaşi obiectiv vor avea de la acelaşi loc lucrări aproape identice, chiar la date diferite dar cu aceleaşi condiţii meteo şi la aceeaşi oră. Diferenţe remarcabile în lucrările acestor fotografi ar putea să apară, eventual, în urma prelucrărilor din laborator, aşa încît afirmaţii care să prezinte peisajul ca o stare de spirit sînt mai puţin întemeiate în cazul fotografiei.

Arta fotografică are însă un alt avantaj: prin realismul redării, ea poate să reuşească mult mai bine să exprime ceea ce natura reprezintă în sine şi ceea ce segmentul de natură ridicat la rangul de peisaj ar putea să exprime. Eleganţa şi fineţea liniilor unei sălcii abia înverzite nu va putea fi redată mai bine ca în fotografie prin nici un alt mijloc.

De asemenea, fotografia are posibilităţi insuficient explorate în ceea ce s-ar putea numi metaspaţialitatea peisajului, adică un spaţiu aflat dincolo de aparenţele aflate sub incidenţa percepţiei observaţiei directe. Se poate spune că nicăieri mai mult ca la peisaje, şimţămintele şi senzaţiile (adică senzorialul) pe de-o parte şi raţiunea pe de altă parte (care aparent sînt situate la antipozi) nu converg mai sincronic spre armonia universală. Imaginea de peisaj poate să coincidă cu viziunea bergsoniană potrivit căreia frumosul trebuie să-şi aibă sălaşul în intensitate nu în extensiune. Această aserţiune este foarte adevărată în cadrul aceleiaşi imagini, dar mai greu de acceptat cînd acelaşi autor prezintă o serie de peisaje deoarece prin selecţia pe care o face alegîndu-şi încadrările se poate desprinde o idee caracteristică relevîndu-se un sens şi în acelaşi timp arătîndu-se o latură a caracterului sau temperamentului artistului. În acest fel, putem accepta ideea naturii văzute prin individ. În acest sens afirmaţiile lui Amiel ar putea fi adevărate şi acceptabile şi pentru fotografie. Peisajul ar deveni astfel o proiecţie a unei trăiri a subiectivului.

Interesul constant şi devotat pe care îl au oamenii pentru mediul în care există se poate manifesta în multe feluri: cercetare ştiinţifică, ecologie, turism, dar nici unul dintre acestea nu relevă cu mai multă rezonanţă decît peisajul acea criză de comunicare între natură şi om, cum bine spune Andrei Pleşu. Astfel, grija omului civilizat (în sensul de membru al cetăţii) de a dezvolta grădinile şi parcurile ar avea ca explicaţie şi un fel de remuşcare (desigur motivul principal este dorinţa de frumos). Prin extensiune, această grijă ar putea fi explicată şi ca o încercare de reconciliere între elementele antitetice — natura care încearcă să recucerească spaţiul pierdut ca răspuns la ofensiva oraşului. Ştim cu toţii cît de rapid este invadat de vegetaţie un spaţiu lăsat în părăsire.

Într-un sens larg, parcurile şi grădinile pot fi asemuite cu fotografia de peisaj, deoarece ele pot fi considerate ca încercări ale oamenilor de a repeta sau interpreta natura. Pătrunderea naturii în urbanism constituie şi un atelier-şcoală, unde putem exersa arta luării imaginii şi de unde putem, de multe ori, să ne alegem cu lucrări foarte frumoase.

Din punctul de vedere al compoziţiei, peisajul se înscrie în categoria genurilor unde artistul se poate manifesta în deplinătatea capacităţilor sale. De fapt, un fotograf nu-şi poate *compune* un peisaj, în sensul pe care Baudelaire îl dădea acestui cuvînt, acest avantaj aparţinînd pictorilor. Fotografii pot să compună prin analiză, prin „decupare" dacă se poate spune aşa, deoarece fotografia este o imagine dată în cazul peisajului. Compoziţie la piesaj înseamnă să alegem acea parte din mediul nostru natural sau construit, să facem o încadrare care să redea cît mai bine ceea ce dorim să arătăm.

În ceea ce priveşte regulile compoziţiei, putem alege un cadru pînă cînd găsim în aceasta o distribuţie a elementelor care să ne mulţumească din punct de vedere compoziţional pînă în cele mai mici amănunte. Dacă acest cadru ultraselectat va avea un plus de interes va fi un cîştig pentru toţi, şi autor şi privitori. În acest sens, autorul consideră că important este ca *imaginea să placă*, fie că subiectul este aşezat sau nu pe o linie sau un punct forte. Numărul de aur care îşi găseşte nenumărate echivalenţe vegetale

poate sta la baza majorităţii imaginilor. Soarele de exemplu, este de departe cel mai important punct care trebuie plasat cu multă grijă.

Împreună cu numărul de aur, la peisaj este perfect valabilă psihologia formelor, avîndu-se în vedere în special transformările pe care aceste forme le suferă cînd sînt transferate din registrul tridimensional în plan. La peisaj sînt mai valabile ca oriunde legile proiecţiei în adîncime, deoarece prin suprapunerea planurilor, formele semnificative pot pierde pînă la anulare această calitate.

Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că în contralumină fundalul poate pierde din semnificaţie în favoarea luminii care în sine se poate constitui ca fundal. Direcţia fiind cea mai importantă caracteristică a luminii, merită de subliniat încă o dată necesitatea de a fi studiată cu atenţie pentru efectele pe care le produce, avînd în vedere şi *umbrele*.

Iluminatul este factorul comun care face legătura între cele trei dimensiuni ale spaţiului şi coordonata continuă a timpului. Cînd timpul şi lumina sînt în conjuncţie, se asigură imaginii acel inefabil care transfigurează banalul.

Alte exponente ale compoziţiei ca simetreia, tonurile sau culorile aduc un mare aport la ridicarea nivelului de organizare a imaginilor de peisaj. Simetria bunăoară poate să existe ca un dat — aşa cum se regăseşte în dispunerea frunzelor sau a ramurilor de exemplu, dar poate să apară şi datorită reflexiilor în cursuri de apă, bălţi sau lacuri, putînd deveni astfel elemente generatoare de ritmuri.

Tonurile împreună cu liniile — constituenţi de bază ai oricărei imagini — sînt pentru peisaj elementele care determină în cea mai mare măsură registrul în care se desfăşoară naraţiunea, iar la fotografia în alb-negru joacă şi rolul de fond. Să ne reamintim de conversia în tonuri de gri a culorilor şi caracteristica spectrală a peliculelor pancromatice (vezi vol. 1, pag. 82 şi pag. 101), unde se explică şi posibilităţile de corecţie cu ajutorul filtrelor.

Mai mult ca la alte genuri, culorile au un rol special în fotografia de peisaj. Răsăritul sau apusul soarelui devin evenimente banale şi lipsite de impact în fotografia alb-negru. Tonurile colorate au un impact sporit deoarece se adresează direct afectivului. De exemplu, tonurile şi culorile deschise şi translucide fac trimiteri la ceva aerian, atmosferic, iar cele sumbre şi opace sau terne sugerează materiale care opun rezistenţă. Roşul vine spre noi şi pentru a nu fi agresiv se cere bine drămuit, pe cînd galbenul poate avea suprafeţe mari. Verdele, culoarea dominantă a peisajelor, intră într-un joc cu galbenul (al holdelor sau al rapiţei spre pildă), astfel că se produce un efect de compunere şi descompunere producînd o vibraţie spaţială, deşi ca fond este rece şi neutru. Tot culoarea verde pe un fond întunecos produce un efect de luminozitate, fiind deosebit de activă. Pe lista combinaţiilor pe care le poate avea culoarea verde trebuie să aibă loc de cinste şi minunatele nuanţe de verde-gri-argintiu pe care le găsim pe frunzele de plop la începutul verii.

Culorile în peisajul natural se armonizează întotdeauna contribuind la structurarea spaţiului în adîncime şi la crearea unor tensiuni afective.

Din punctul de vedere al amplorii și dinamicii, cele mai semnificative „evenimente peisagistice" sînt răsăriturile și apusurile, cînd dinamica schimbărilor cromatice este atît de alertă încît, vrăjiți de ce vedem, se poate întîmpla să pierdem exact momentul cel mai bun.

Francisco Hidalgo urmărește contrastele de culoare ce pot să apară între elementele din peisajul natural, dar este mult mai interesat de efectele ce apar prin contrastul între vechi și nou din orașe. Pentru aceasta, el nu pregetă să circule pe jos kilometri întregi, purtînd în spate fotoaparatul care este montat continuu pe trepied pentru a putea să folosească aproape întotdeauna o diafragmă mai mică de f: 16 și un filtru polarizant. De multe ori el se folosește de vitrine care întorc imaginea și estompează culorile, găsind astfel noi efecte. De altfel, el recomandă cu insistență căutarea unor suprafețe reflectante deoarece aceste reflexe sînt arareori remarcate de omul de pe stradă.

Aceste posibilități compoziționale sînt îmbogățite în cazul peisajelor cu încadrări pe spații largi datorită ritmurilor care prin structura lor cer subconștientului privitorului să-și imagineze traiectorii și sensuri de mișcare prin care se obțin tensiuni între punctele de plecare și sosire. Dacă unul dintre aceste puncte nu este în cadru, el poate fi intuit prin intermediul ritmurilor; între ritm și structură există o relație biunivocă, deoarece caracterul ordonat al succesiunii structurilor tensionale determină apariția ritmului. Tot ritmurile sînt acelea care transmit senzația permanenței a unor strucuri formale de scurtă durată — valurile, ploaia sau ondulațiile plantelor datorită vîntului — și fac legătura între părțile principale tinzînd să unifice diferitele teme constituente.

Spre deosebire de imaginile în care există oameni, unde punctele de tensiune pot să fie mai puțin remarcate, la peisaj aceste puncte polarizează fără greș atenția, devenind astfel centre de interes, fie că sînt sau nu în coincidență cu pozițiile punctelor forte.

Fără a dezice importanța elementelor de fotocompoziție, din experiența personală am constatat că factorul cel mai activ în peisaj este tranziția. Trecerea de la o stare la alta oferă, după opinia autorului, momentele cele mai propice de fotografiere. Magnifica trezire a dimineții, ceremonioasa stingere a soarelui în orizont, atît de prozaic numită succesiune zi-noapte, ori sfîrșitul sau începutul unei ploi sau furtuni sînt dovedite a fi clipele cele mai nimerite de a folosi declanșatorul. Același lucru se poate spune și despre hotarele și mai puțin certe ale anotimpurilor.

Tranziția înseamnă în aceeași măsură și tensiune și mișcare. Nici toiul furtunii nu este mai apăsător decît neliniștitoarele momente de așteptare premergătoare dezlănțuirii stihiilor. Un simț ancestral ne pune în stare de alertă ca pe oricare dintre celelalte animale, prevenindu-ne parcă de cele ce vor urma. Prinderea unor astfel de momente necesită din partea fotografului pregătiri atente, astfel ca momentul unic să devină permanent prin imaginea noastră. Indiferent dacă se întrevede o furtună ori o simplă și ușoară ploiță, putem avea pregătit dinainte fotoaparatul pe trepied, filtrele la îndemînă (pe care uneori le putem ține cu mîna în fața obiectivului pentru a nu mai pierde timp cu înșurubatul), declanșatorul flexibil și un film întreg pus în fotoaparat ne pot da speranță că nu vom rata trecerea pragului de la o stare

la alta, fie că ne aflăm undeva în mijlocul naturii ori în balconul apartamentului nostru.

O mențiune specială în ceea ce privește determinarea expunerii pentru situații de tranziție. Metoda cu cele mai frecvente reușite este de a măsura luminozitatea cerului în *direcția opusă fenomnului* (la apus pentru fotografierea răsăritului și la răsărit pentru apus). Dacă îndreptăm exponometrul în direcția soarelui vom fi oricum păcăliți: fără difuzor de lumină timpul de expunere va fi prea scurt, iar cu difuzor va fi prea lung. Prin această metodă filmul va fi (cel mai posibil) supraexpus în zona de interes; această supraexpunere nu trebuie să ne sperie deoarece avem de-a face cu fenomene monocromatice. Timpul de expunere corect pentru fotografierea fenomenelor de tranziție este foarte greu de „nimerit"; de aceea, cel mai bine este să ne asigurăm cu cadre suplimentare supraexpunînd cu 2—3 cadre cu pînă la 2 trepte și subexpunînd alte două cadre pînă la o treaptă și jumătate.

Exceptînd momentele de tranziție care cer oarecare viteză de execuție, peisajele sînt subiecte care pot fi abordate pe îndelete, motiv pentru care să ne amintim de una din povețele lui A. Adams și să folosim fotoaparatul de formatul cel mai mare disponibil. Orice fotoaparat am folosi, este de la sine înțeles că este bine să avem în geantă toate focalele, care, pe lîngă un trepied ce poate fi bine înțepenit, pot să nici nu cîntărească prea mult. Harald Sund este de părere că trepiedul este mult mai util ca un obiectiv de schimb, el fiind de părere că dacă ai prea multe obiective, îți trebuie prea mult calm pentru a vedea *ce obiectiv prinde cel mai bine ce este mai important*. De altfel, Harald Sund ne mărturisește că are mai multe obiective doar pentru a prinde detaliile pe care le folosește doar ca simboluri.

În ceea ce privește fotoaparatele, opinia lui Ansel Adams nu este stingheră. Cel puțin pentru peisaj, părintele peisajului modern este susținut de către peisagiști care aproape în unanimitate folosesc și fotoaparate de formate mari; ceea ce îi deosebește pe acești peisagiști sînt ariile lor de interes. Michael Ruetz mergînd pe urmele unui jurnal scris cu 200 de ani în urmă a parcurs nu mai puțin de 20.000 km, distanță pe care a folosit 550 rolfilme pentru a face imagini panoramice ale peisajelor scoțiene.

Un alt mare fotograf, Ernst Haas, preferă să fotografieze mai mult imagini din orașe. El consideră că fiecare oraș are un ritm pe care fotograful trebuie să încerce a-l prinde în imagine. La vizitarea unui oraș nou, Haas este de părere că prima impresie este cea mai bună, și această impresie trebuie să constituie pentru fotograf fereastra prin care el trebuie să încerce să redea ceea ce vede. În ceea ce privește echipamentul, E. Haas recomandă purtarea întregului echipament deoarece un accesoriu absent poate face inutilă deplasarea. Experiența sa în astfel de călătorii îl determină să fotografieze întîi tot ceea ce i se pare interesant și după aceea să se documenteze și să poarte discuții cu localnicii.

Peisajul, mai mult decît alte genuri, permite și pretinde participarea sufletească a fotografului, chiar și atunci cînd acesta este în „serviciul comandat". Dick Durrance, un cunoscut fotograf, fost redactor la National Geographic (tiraj cîteva milioane), ne spune că atunci cînd are de fotografiat un peisaj, caută să înregistreze simțămîntul de forță pe care îl dau în special formele rocilor. El consideră toate elementele naturale ca fiind lucruri vii în

care este zăvorîtă o energie. Parafrazîndu-l pe Minor White, el spune că fotografiază pămîntul și rocile nu pentru ceea ce sînt, ci pentru ceea ce nu sînt, devenind astfel simboluri.

Autorul crede că simțămîntul de forță dat de roci își are explicația în faptul că formele acestora sînt constante pe durate ce depășesc cu mult existența unei vieți. Un bolovan pare că are dintotdeauna forma pe care o vedem și că agenții externi (ploaia, frigul) par neputincioși în a distruge sau epuiza această forță.

Lucrările de artă de peisaj trebuie să reflecte o imagine trecută prin distileria sufletească a artistului care își alege prin analiză și decupare un cadru pe care ni-l poate arăta așa cum a fost înregistrat de fotoaparat, ori îmbogățit prin transformări pe care artistul le-a considerat necesare. Abia în acest fel devine adevărată și pentru fotografie afirmația lui Leonardo da Vinci care spunea că o pictură trebuie văzută printr-o singură fereastră*. Această viziune privind perspectiva viitorului favorizează peisajul fotografic ca mod occidental de abordare. De altfel, peisajul ca gen păstrează foarte multe din caracteristicile specifice culturii în care s-a format artistul. Un fotograf de formație și concepție orientală va alege, pe orice meridian s-ar găsi, un anume cadru care va fi în concordanță cu concepțiile sale. Potrivit concepției occidentale, natura este mediul în care omul trăiește și pe care încearcă să-l modifice adaptîndu-l cerințelor sale. În concepția orientală, natura este o forță independentă în care omul poate trăi și să și-o reprezinte dintr-un punct de vedere contemplativ.

Un celebru fotograf peisagist japonez, Yoichi Midorikawa, crede că trebuie să iubim natura pentru că așa iubim universul fiind în concordanță cu legăturile originare ale omului ca membru al lumii naturale.

Există însă și artiști care încearcă să abordeze peisajul din alte puncte de vedere decît cel specific național. De exemplu, spre deosebire de A. Adams, Laura Gilpin, Edward Weston, Paul Caponegro ori C. Watkins, care au pus în lumină măreția și aspectele tipologice ale peisajului, Eliot Porter încearcă să redea esența (în spirit oriental), fiind mai puțin preocupat de aspectele monumentale și de aparență.

În sens invers, un omolog al lui E. Porter este Keiichi Tahara care, deși se trage dintr-un fotograf japonez tradițional, are o concepție mai puțin orientală, în lucrările sale simțindu-se puternic influența școlii europene datorită șederii îndelungate la Paris. Pentru Tahara esențial este miracolul lumii. În peisajele sale urbane, el încearcă să intre în complicitate cu lumina, evidențiind-o prin praful atmosferic sau geamuri murdare. În acest fel, lumina din lucrările sale parcă devine palpabilă, iar obiectele fotografiate împrumută ceva din misterul luminii. Chiar dacă prin felul în care își lucrează subiectele acest fotograf este european, el își păstrează o structură orientală prin delicatețea și adîncimea explorărilor.

Prin structura lor, fotografii peisagiști sînt îndrăgostiți de natură, astfel că ei nu pot asista pasivi la indiferența sau deliberarea cu care unii distrug

---

* Această afirmație se referea de fapt la principiul conului optic din ochiul privitorului către obiect.

fără nici o reţinere ceea ce a mai rămas din spaţiul nostru verde. Ca exemple, fotografi de talie ca David Muench care şi în lucrările comerciale îşi exprimă răspunsul său la strigătele nerostite ale mediului înconjurător, căutînd locuri unde pămîntul a rămas nealterat de mîna omului, ori Ansel Adams care nu a ezitat să intre în conflict cu Ronald Reagan (pe vremea cînd acesta era preşedinte) pentru a-l acuza de politica sa privitoare la mediul înconjurător.

Modul în care marii maeştri îşi aleg tehnicile de abordare şi locul pe care îl vor fotografia sînt opţiuni particulare care ţin de personalitatea şi pregătirea lor. Jay Maisel care a străbătut întregul pămînt nu se jenează să fotografieze ceea ce vede de la fereastra apartamentului său. Pentru aceasta, el foloseşte cu precădere teleobiective cu focale lungi şi foarte lungi (pe fotoaparate de 35 mm), cu care reuşeşte să izoleze ceea ce consideră a fi specific: cartiere sau numai intersecţii de străzi, clădiri interesante ori numai detalii ale acestora. Într-o perioadă de nouă ani, el nu s-a plictisit, nici a epuizat acest fel de imagini care s-au dovedit a fi foarte interesante şi de mare succes.

Modul de lucru al acestor monştri sacri este atît de diferit încît doi fotografi ca Sam Haskins şi Brett Weston, ce au o dotare tehnică foarte asemănătoare sînt la poluri opuse cînd se pune problema stilului de lucru. Ambii avînd fotoaparate începînd cu artileria grea a lui Sinar (8×10; 5×7 şi 4×5 in) şi continuînd cu Hasselbladuri şi Rollei-uri şi pînă la „uşoarele" de 35 mm (numai Haskins a „coborît" atît de jos, B. Weston oprindu-se la formatul 6×6 cm), nu ezită să străbată mari distanţe pentru un subiect care îi interesează. Sam Haskins, într-o deplasare de cîteva mii de km parcurşi în numai două săptămîni, nu pregetă să facă cîteva mii de declanşări alb negru sau color, neruşinîndu-se să braketeze (adică să se asigure făcînd cadre suplimentare cu sub- şi supraexpuneri pe lîngă expunerea corectă). Acelaşi Haskins nu ezită să suprapună două sau mai multe imagini direct din fotoaparat sau prin sandvici, el dovedindu-se un as al acelor bodyscape.

Spre deosebire de Haskins, Brett Weston (cel de-al doilea fiu al lui E. Weston) de foarte puţine ori face şi al doilea clişeu al aceluiaşi subiect. Aceste duble declanşări, B. Weston le face numai din prudenţă şi pentru siguranţa de a avea un duplicat pentru o imagine frumoasă.

Deşi atît S. Haskins cît şi B. Weston sînt de acord că imaginile alb-negru au o putere de impact mai mare decît colorul, primul fotograf lucrează color (pe diapozitiv) cu multă plăcere chiar dacă aceste lucrări sînt făcute în scopuri comerciale. B. Weston lucrează şi el pe materiale color, dar admite că „lucrînd color cîştigă dolari necinstiţi".

Asemănările şi paralelele (cu micile diferenţe) se opresc aici deoarece din punctul de vedere al concepţiei de abordare a peisajului cei doi sînt atît de diferiţi încît este de mirare că au putut fi găsite şi trăsături comune.

S. Haskins, unul dintre cei mai dinamici fotografi ai zilelor noastre, are o paletă largă şi versatilă de modalităţi de abordare a peisajului. El nu ezită să combine imagini de peisaj natural cu cele din oraşe, sau mult mai adesea cu nuduri, fiind unul dintre cei mai cunoscuţi realizatori de bodyscape. Lui

Sam Haskins îi aparțin imaginile din cunoscutele calendare „Pentax". El tratează fără sentimentalism fotoaparatele pe care le are, fiind convins că nu contează ce gîndește sau ce simte cînd declanșează, contează ceea ce vede ochiul rece al obiectivului la momentul declanșării, fotoaparatul nefiind în vreo relație cu sentimentele sale.

Brett Weston se ferește să facă aprecieri legate de latura tehnică, mărginindu-se la a ne destăinui că nu măsoară expunerea avînd ochiul suficient de format pentru a nu greși. B. Weston își developează negativele cu o rețetă preluată de la tatăl său și este convins că nu va renunța niciodată la formatul mare deoarece pozitivele obținute prin contact nu vor putea fi uzurpate. Calitățile obținute pe această cale sînt strict necesare genului de subiecte preferat de B. Weston care este interesat în special de formele pure, liniare, ce pot fi găsite în natură — eroziuni de roci de exemplu — sau de peisaje grandioase care solicită privitorului implicarea sa în adîncimea spațiului.

Pentru a încheia această scurtă paralelă cu o concluzie pozitivă trebuie să precizăm că cei doi mari fotografi sînt unanimi în convingerea lor că imaginea de calitate nu are nevoie de a fi justificată cu alte mijloace, însă fiecare o spune în felul său:

— Sam Haskins: nu este nevoie ca un artist să-și explice lucrarea; elocvența trebuie să aparțină imaginii;

— Brett Weston: o imagine nu poate fi explicată cu un comentariu, deoarece un mediu (vizual) nu poate fi substituit de un altul (verbal).

Toți fotografii peisagiști lucrează cu precădere dacă nu în exclusivitate cu fotoaparate de format mare. La începuturi, diferența de calitate era argumentul principal al acestui format în defavoarea celor mai mici, dar în timpurile din urmă, calitatea „celor mici" a devenit atît de ridicată încît la rapoarte de mărire uzuale nu mai apar diferențe vizibile între o imagine după un cadru de 24×36 mm, în comparație cu una făcută pe un format 6×9 cm sau chiar 9×12 cm. Fotograful de azi care preferă fotoaparatul de 35 mm are și alte avantaje: versatilitate, ușor de purtat, obiective interschimbabile de o variație de neatins la formatul mare. În ciuda acestor calități, fotoaparatul de 35 mm nu a pătruns în lumea fotografilor peisagiști de vîrf decît ca al doilea fotoaparat, și doar pentru acei care sînt interesați de subiecte animaliere din natura sălbatică.

Ne putem întreba cu justificată mirare de ce nu renunță peisagiștii la împovărătoarele și greoaiele fotoaparate de format mare. Răspunsul pe care ni-l dau aceștia are două aspecte.

Primul aspect privește latura tehnică. În pofida facilităților fotoaparatelor de 35 mm, cele de format mare sînt mai simple și au posibilități de corecție geometrică a imaginii, posibilități care lipsesc sau sînt rudimentare la fotoaparatele de format mic. Apoi, nu trebuie omis că de progresele în construcția obiectivelor și a filmelor beneficiază și fotoaparatele de format mare. Astfel că dacă sînt necesare măriri peste 18×24 cm, decalajul de calitate devine iarăși evident.

Argumentul marii variații a obiectivelor interschimbabile este neconvingător deoarece la peisaje, obiectivele foarte lungi arareori au condiții meteorologice favorabile pentru obținerea unei imagini care să satisfacă exigențele

acestor purişti ai fineţei. Practica a dovedit că pentru peisaje rareori este nevoie de mai mult de 2 teleobiective care la fotoaparatele de format mare nu diferă mult ca dimensiune de obiectivele normale, iar luminozitatea scăzută a acestor obiective nu constituie un impediment grav în fotografia de peisaj.

Al doilea aspect ţine de domeniul esenţei calităţii imaginii sub aspecte netehnice, explicaţia dîndu-ne-o Philip Hyde, fotograf peisagist, exponent al noilor generaţii din şcoala californiană: fotoaparatele mari, pe lîngă calitatea imbatabilă, „impun o disciplină riguroasă în concordanţă cu seriozitatea pe care trebuie să o acordăm acestor subiecte" (peisajele).

Predilecţia pentru formatul mare ar putea fi explicată şi prin faptul că pe geamul mat fotograful dobîndeşte abilitatea de a analiza *imaginea* nu spaţiul pe care îl fotografiază. Cu aceste puncte am atins şi condiţiile de calitate pe care trebuie să le întrunească omul ce intenţionează să se dedice fotografiei de peisaj. Aceste calităţi pot fi clasificate după tot felul de considerente, dar pot fi sintetizate în cîteva cuvinte: dragostea de natură, cunoaşterea amănunţită a mediului, tenacitatea căutării subiectului (a decupajelor) şi abilitatea de a folosi momentul optim.

Fotografului de peisaje i se cer şi calităţi fizice, în special pentru imaginile care se fac în locuri mai puţin călcate de picior de om.

Solicitările de vîrf la care fotograful şi ehipamentul sînt supuşi au dus la un fel de izolare de castă. Lumea fotografilor peisagişti de elită fiind foarte inconsistentă ca număr dar, aflată într-o coeziune puţin comună celorlalte grupări.

Peisajul oferă posibilitatea celor mai tangibile contacte cu elementele naturale generatoare de idei filosofice. Paul Caponigro afirmă că „fotografia de peisaj devine un loc de întîlnire", afirmaţie dovedită de fotografia sa care este apreciată ca un mijloc prin care se poate ajunge la o experienţă directă de a trăi mai intens interacţiunea dintre om şi natură. Tot el afirmă că „a trebuit să înveţe tăcerea de la pietre" (pe care le fotografiază).

Alţi fotopeisagişti ca Charlie White de pildă, sînt interesaţi în mod particular de lumina răsăritului sau apusului, fotografiind în special pe color deoarece consideră că alb-negrul se pretează la *prea multe manipulaţii de laborator*. Compoziţiile sale caută elemente de simetrie, pe care o apreciază foarte mult, fiind de părere că este o plăcere să vezi ceva care există ca un ecou în cealaltă parte a imaginii.

Pentru că am atins încă o dată problema luminii, ar fi nepotrivit să se creadă că singura lumină favorabilă este cea dată de apus sau de răsărit. Această lumină este adesea căutată pentru perioada de tranziţie în care ea se manifestă. Mulţi fotografi, printre care şi autorul, agreează şi lumina de amiază care prin intensitate, umbrele scurte şi duritate se potriveşte cel mai bine cu fotografierea subiectului de la mare distanţă. La color, nuanţa prea albastră a luminii şi subiectului (cu temperatura de culoare peste 6500°K) poate fi uşor corectată cu un filtru de conversie şi uneori cu filtrul de polarizare. În lumina amiezii pot să apară probleme date de depăşirea capacităţii de acoperire a filmului (în special la diapozitive). Dacă ecartul între lumină şi umbră depăşeşte ±4f: stop va fi necesar să fie sacrificate detalii din umbră la diapozitive, prin expunere corectă pentru zonele de

luminozităţi mai mari şi detaliile din zonele cele mai luminoase la filmele negative prin expunere corectă în ariile umbrite.

Dragostea faţă de imagini din natură are nenumărate şi ciudate căi. Un fotograf francez, J.P. Sudre încearcă să pătrundă în profunzimea materiei păstrînd legătura cu lumea exterioară. El experimentează interacţiunea între un peisaj şi structura intimă a cristalelor de argint care-l compun în gelatina peliculei. Pentru aceasta, Sudre amplifică unele cristale, pe care le alege la întîmplare, pînă le face vizibile şi la o scară comparabilă cu elementele peisajului. Prin această îngemănare, el pune împreună aceste forme abstracte cu imaginea infinită a formelor din peisaj, ilustrînd în acest fel teoriile pascaliene.

Pătrunderea peisajului în artă s-a făcută pe o uşă secundară, însă, astăzi fotopeisajul este poate singurul gen al artei fotografice în care fotografia are un ascendent faţă de pictură. P. Assunto (remarcabil critic, estetician şi filosof) deplînge dispariţia peisajului din repertoriul marii majorităţi a pictorilor, dar se consolează afirmînd că fotografia este în măsură să genereze lucrări de artă cu subiecte de peisaj.

Această constatare cu valoare de gir ne obligă să învăţăm întîi să privim ceea ce ar putea deveni un peisaj şi apoi să fotografiem. Să nu uităm că fotografia de azi este mai întîi un hobby, apoi meşteşug, ea devenind artă numai dincolo de meşteşug.

FOTOJURNALISMUL

La scurt timp după anunţarea descoperirii fotografiei, o serie de fotografi au intuit posibilităţile acesteia de a „prinde" în imagine întîmplări chiar în momentul desfăşurării acestora. Primele imagini au fost luate „de prin împrejurimi", dar curînd ziarele care începuseră să se dezvolte au oferit fotografilor posibilitatea ca aceştia să-şi publice lurările pentru a fi văzute de către un număr mare de oameni.

A apărut, pe lîngă corespondenţii de presă, o nouă tagmă a „oamenilor cu fotoaparatul" care prin imaginile lor probau relatările din presă, conferindu-le un gir suplimentar de autenticitate. Destul de rapid, fotografii de ştiri au prins noua meserie din mers, astfel că imaginile fotografice au înlocuit din ce în ce mai mult desenele, convingînd chiar şi pe cei mai sceptici că lumea se află în faţa unui nou şi persuasiv mediu de comunicare vizuală.

Fotoreportajul ar putea fi definit ca un mediu de informare prin imagini fotografice care au fost luate direct în timpul desfăşurării unor evenimente. Această încercare de definiţie impune unele precizări. Fotoaparatul trebuie să fie (doar) un martor obiectiv al evenimentului, fotoreporterului nerevenindu-i altceva de făcut decît să ştie cînd este momentul culminant şi să facă o încadrare care să cuprindă factorii principali şi semnificativi. Aceste aparent simple cerinţe pretind ca fotograful aflat în faţa eventmentului să fie apt de a reda onest şi sugestiv în imagine acţiunea la care asistă.

Dacă de exemplu, la un reportaj despre felul în care se desfăşoară campania agricolă într-un sat — „vremea culesului" — fotoreporterul nostru va

fotografia trei ţărani care stau şi se odihnesc la marginea unui cîmp, în timp ce alţi 300 sînt pe tarla, fotografiile rezultate, în absenţa unui text lămuritor, vor denatura adevărul fără ca fotoreporterul să fi minţit. Privind o astfel de fotografie s-ar putea trage concluzii neadevărate despre oamenii locului.

În fotoreportaj intervine deci un element nou — etica — sau, altfel spus, fotoreporterului i se cer calităţi morale suplimentare. Acest aspect nu se mai regăseşte la nici un alt gen al fotografiei. În numele libertăţii de exprimare artistică, la oricare dintre celelalte genuri fotografice, artistul fotograf poate să intervină în orice fel putînd modifica prin toate mijloacele conţinutul primar al imaginii. Spre deosebire de acest punct de vedere, în fotojurnalism nu se admit nici un fel de modificări care ar putea altera valoarea de adevăr. Un exemplu destul de cunoscut este felul în care a fost condamnat senatorul Mc Carthy (promotorul macartismului) datorită unei fotografii care a fost recadrată prin decupare. Fotografia originală care conţinea patru personaje a fost publicată cu numai două persoane, deschizînd calea unei reinterpetări cu totul diferită de contextul care s-ar fi desprins iniţial.

Din exemplul de mai sus nu trebuie să se înţeleagă că la fotoreportaj este interzisă recadrarea. Necesităţile de tehnoredactare sau paginare de multe ori cer ca dintr-un grup mai mare de oameni să fie ales un cadraj mai strîns conţinînd numai personajele principale implicate în eveniment. Nu trebuie să se deducă nici concluzia că fotoreporterul trebuie să fie un fel de robot viu, ca o prelungire a fotoaparatului pentru a-i stabili parametrii de lucru şi a-l orienta în direcţia prestabilită.

Fiecare fotoreporter are libertatea să abordeze un eveniment oarecare în felul în care i se pare cel mai potrivit. Pentru aceasta însă este necesar ca fotograful să cunoască în linii mari ce se va întîmpla şi unde. O pregătire prealabilă în acest sens este deci primul lucru care trebuie făcut. Primul pas se va face prin sosirea la locul evenimentului ceva mai devreme decît ora de începere. Această grabă este necesară cel puţin din două motive: primul este nevoia de informare şi recunoaşterea a terenului; şi al doilea este rezervarea unui timp de pregătire a echipamentului.

Cele spuse mai sus sînt valabile pentru cazul evenimentelor oarecum obişnuite, la care există o programare, se pot cunoaşte etapele şi totul decurge după un program mai mult sau mai puţin riguros.

Cel puţin la fel de semnificative, atît ca fotoreportaj cît şi pentru fotoreporter, care suscită şi cel mai mare interes sînt acele întîmplări în care fotoreporterul deduce singur posibilităţile de desfăşurare cele mai probabile ale unei anume variante şi se pregăteşte în consecinţă.

Semnificativ din acest unghi este modul în care a fost fotografiată Patty Hearst, aflată în stare de arest. Cu ani în urmă a stîrnit mare vîlvă răpirea fiicei celui mai mare magnat al presei (la vremea aceea) Rudolph Hearst. La scurtă vreme după răpire, al cărei scop iniţial a fost obţinerea unei sume de răscumpărare de cîteva milioane de dolari, Patricia Hearst (19 ani), adică victima răpită, a pactizat cu răpitorii şi împreună au început să dea lovituri spărgînd diferite bănci. Prinsă, Patty Hearst a trebuit să fie transportată de la o închisoare districtuală la curtea de judecată. Ştirea a făcut înconjurul

lumii, deşi aproape toată presa era în mîna lui tăticu, care a încercat să blocheze orice imagine ar fi putut să apară în legătură cu fiica sa. Acest prilej nu putea fi scăpat de concurenţă, aşa că o puzderie de ziarişti şi fotografi s-au postat la uşa închisorii aşteptînd ieşirea năzdrăvanei Patty. Pentru derutarea fotoreporterilor, s-a anunţat transferul pentru a doua zi *seara*. Fotoreporterii, cu excepţia unuia, au luat de bună această declaraţie şi au plecat să-şi vadă de treburi. Acel unic fotograf care pînă la urmă a reuşit să o fotografieze a presupus că în loc de a fi transferată a doua zi *seara*, Patty Hearst va fi transferată a doua zi *dimineaţa*, astfel că, începînd de la trei dimineaţa, pe ger şi dintr-un loc incomod, fotograful Paul Sakuma a aşteptat eroic pînă la opt dimineaţa cînd stoicismul său a fost răsplătit.Însoţită de poliţişti înarmaţi şi încătuşată, Patricia Hearst a ieşit din sediul poliţiei şi a parcurs în puţine secunde distanţa de la uşă la duba poliţiei. Acest scurt interval de timp a fost suficient pentru tînărul student P. Sakuma ca să ia nu mai puţin de 25 de imagini clare şi elocvente. Pe lîngă suma frumuşică, P. Sakuma şi-a deschis şi o posibilitate solidă de a îmbrăţişa frumoasa profesie de fotoreporter.

Onestitatea şi responsabilitatea sînt calităţi morale de bază, dar nu şi suficiente pentru un fotoreporter. Din exemplul de mai sus o concluzie se impune: cel mai bine este să-ţi foloseşti creierul; această afirmaţie nu trebuie luată ca un panseu à la Gîgă. Gimnastica gîndirii nu este doar un antrenament, ea trebuie să dea roade, indiferent de domeniul de activitate.

Putem de asemenea considera ca strict necesară şi capacitatea de a ne orienta şi manevra cu maximă rapiditate. Această din urmă calitate include familiarizarea cu echipamentul pînă la cunoaşterea perfectă a fotoaparatului şi a obiectivelor. Cunosc o întîmplare cu doi amici fotografi, unul amator de imagini statice, iar celălalt un fotograf cu predilecţie către un stil mai dinamic. Prietenul „statofil" aflîndu-se în situaţia de a se căsători, l-a rugat pe amicul său să-i facă două-trei filme cu acest prilej, dîndu-i propriul fotoaparat care era de calitate mai bună decît al „dinamicului". În ziua căsătoriei, acesta a primit fotoaparatul şi trei obiective (superangular, normal şi telescurt) şi după o explicaţie sumară a comenzilor, amîndoi fotografii fiind trecuţi de stadiul de începători, a trecut în poziţie de fotoreporter. Cum primul lucru pe care îl fac ofiţerii stării civile este să pună întrebarea capitală, „da" ori „ba", fotoreporterul nostru, care nu era la primul eveniment de acest fel, nu a reuşit decît să ia cîteva imagini statice înainte şi în timpul semnării în registrul de căsătorii, pierzînd momentele strîngerilor de mînă cu ofiţerul stării civile.

Motivul principal al eşecului a constat în nefamiliarizarea fotografului cu echipamentul prietenului. Dispunerea diferită a unor comenzi l-a forţat pe amicul fotoreporter să ia fotoaparatul de la ochi, iar sensul diferit de rotire a inelelor de focalizare şi al valorilor diafragmei faţă de fotoaparatul propriu a dus la întîrzierea declanşării.

Pentru meseria de fotoreporter, la fel de importantă este şi cunoaşterea pînă la nivel de fineţe a specificului fiecărei categorii de evenimente pe care un fotoreporter doreşte sau trebuie să le fotografieze. În acest sens, genul fotoreportajului este de departe cel mai complex şi pretinde pregătirea cea

mai multilaterală din partea fotografului. Această pregătire trebuie să fie atît de extinsă, încît cu greu poate fi acoperită de un singur fotograf.

Depinzînd și de afinitățile și calitățile personale ale omului, pentru fotojurnaliști se desprind mai multe categorii de teme pentru care este necesară o pregătire dublă, adică se cer cunoștințe temeinice specifice din domeniul în care se va face fotoreportajul și cunoștințe de tehnică a luării imaginii și lucrul cu echipamentul specific.

Dacă lucrurile sînt simple pentru un fotoreportaj la o căsătorie unde trebuiesc cunoscute, pe lîngă etapele ceremoniei, doar cîteva persoane mai apropiate din jurul mirilor, la un fotoreportaj de evenimente politice sau culturale se pretinde fotoreporterului o bună cunoaștere a politicii internaționale corelată cu conjunctura locală a evenimentului sau la evenimente culturale — un vernisaj de exemplu — unde sînt necesare cunoștințe începînd cu istoria artei și pînă la operele artistului ale cărui lucrări sînt vernisate.

Această infrastructură ar constitui și temeiul pentru care un fotoreporter cu o bună platformă și consacrat într-un domeniu, foarte rar își schimbă profilul tematic.

Să aruncăm o privire înăuntrul cîtorva teme avînd un caracter mai general.

FOTOREPORTAJUL POLITIC

Fotoreportajul de evenimente politice cuprinde fotografierea unor evenimente cu caracter politic sau care ar putea avea un caracter politic, ce se pot desfășura la un moment dat: semnări de acorduri, alegeri, conferințe, întîlniri între oameni politici, etc. Acest gen de fotoreportaj este dintre cele mai delicate și dificile, nu atît din punct de vedere tehnic, cît din cel al interpretărilor ce pot fi făcute. O mică scăpare a fotoreporterului poate duce la declanșarea unor procese în avalanșă cu consecințe ce pot merge pînă la încheierea unor cariere politice, falimente și în mod sigur și la ieșirea fotoreporterului din casta fotoreporterilor de evenimente politice.

Pe lîngă aceste „mici" dificultăți, nici condițiile tehnice nu sînt dintre cele mai relaxante: timpul disponibil de fotografiere este de obicei scurt, locul de unde trebuie luată imaginea nu se poate alege, el fiind bine stabilit și nu întotdeauna în unghiul optim. Foarte adesea, timpul admis unei grupe de fotoreporteri acreditați ai mai multor cotidiene (deci concurenți) nu trece de 40—50 s., pentru a pătrunde cu toții într-un loc anume stabilit ca să nu deranjeze și de unde ei sînt obligați să ia imagini. În acest interval de timp, fotoreporterul trebuie să-și găsească o poziție în înghesuială, cu posibilitatea de a-și orienta fotoaparatul spre subiect, să-și aleagă focala corespunzătoare, să stabilească parametrii expunerii, să încadreze și să ia un număr cît mai mare de imagini pentru a fi sigur că nici unul dintre personaje nu va fi fost prins cu ochii închiși din cauza clipitului.

Condițiile de lumină sînt și ele restrictive, nu întotdeauna fiind permis flașul, astfel că rezolvarea problemei luminii scăzute depinde de sensibilitatea filmului și luminozitatea cît mai mare a obiectivelor folosite.

La nivele foarte înalte este limitat chiar și zgomotul permis pentru fotoaparate, deci fotoreporterul este obligat să aibă numai anumite mărci de fotoaparate care fac la declanșare un zgomot cu un nivel sub limita admisă.

Serioase restricții sînt impuse și persoanei fotoreporterului. Aceasta trebuie să fie binecunoscut ca om integru și să nu aibă tendința de a face un spectacol din luarea imaginii, deci cît mai discret, avînd o ținută sobră și o atitudine corespunzătoare. Dacă adăugăm și condiția de a cunoaște bine personalitățile politice va fi ușor de înțeles de ce casta fotoreporterilor de evenimente politice este atît de greu de străpuns.

FOTOREPORTAJUL SOCIO-CULTURAL

Destul de apropiată de cel politic, ca nivel de constrîngeri este și activitatea reporterului la diferite evenimente din viața socială și culturală. În general mai lejere decît cele de la evenimente politice, pretențiile cerute la un fotoreportaj socio-cultural pot totuși, în unele situații, să depășească nivelul exigențelor celor mai stricte.

La un concert simfonic de exemplu, nu sînt admise nici fulgerul electronic, nici fotoaparatele zgomotoase. Cunoscută fiind sensibilitatea auditivă a interpreților și a publicului meloman, orice declanșare în timpul concertului poate fi un artefact perturbator și un sacrilegiu de neiertat. Din acest motiv, la marile concerte, nu sînt admise deloc fotoaparate si în cazuri cu totul speciale se admit cîteva declanșări în timpul pauzelor.

În comparație cu cele simfonice, la concertele de jazz, muzică pop sau rock, fotoreporterii și nu numai ei pot să facă nestingheriți cele mai variate fotografii, fiind admise și flașurile care de multe ori se confundă cu efectele de lumină stroboscopică ce pot face parte din spectacol. La acest fel de manifestări, unde restricțiile sînt practic absente, intervin alte feluri de impedimente care sînt în legătură cu condițiile de iluminare scăzute și dinamismul interpreților. Aceste condiții nu pot fi ameliorate de lumina flașului, deoarece, printr-o astfel de iluminare, se distruge elementul cel mai specific, atmosfera.

Între aceste manifestări cu condiții de lucru extreme se găsesc celelalte genuri de manifestări care pot constitui subiecte pentru fotoreportaje: vernisaje ale unor expoziții, seri muzical-literare, spectacole de teatru, recitaluri. La aceste manifestări fotoreporterul va avea grijă să aibă o atitudine rezervată și discretă, avînd prezentă în minte situația sa de martor al evenimentelor și nu de interpret. Orice ieșire mai deplasată a „omului cu fotoaparatul" poate fi prompt sancționată de public care vine pentru spectacolul programat și nu pentru a-l vedea pe fotograf cum deranjează acest spectacol.

Imaginile de prim plan ale participanților principali, prim soliști, lectori, poeți, scriitori sau cîntăreți, vor fi luate de la o distanță decentă pentru a nu stînjeni subiectul. Să ne imaginăm o clipă o schimbare de roluri și să ne gîndim că noi am fi niște cîntăreți cunoscuți sau care dorim să devenim cunoscuți și că vine la noi un „fotoreporter" care avînd pe aparat un su-

perangular de 20 mm se apropie la cîteva zeci de cm pentru a ne fotografia laringele, uneori orbindu-ne și cu un fulger orientat direct în ochii noștri.

FOTOREPORTAJUL SPORTIV

Un loc aparte în seria aceasta de evenimente îl constituie manifestările sportive. Cu excepția competițiilor de șah, haltere, tenis și gimnastică, în unele momente, la întrecerile sportive, zgomotul sau mișcarea fotoreporterilor au o mai mică importanță. Această libertate este destul de relativă totuși, deoarece la unele întreceri importante fotoreporterii nu se pot așeza oriunde și oricînd, organizatorii stabilind din vreme și individual locul fiecărui fotoreporter admis. Admiterea fotoreporterilor la o manifestare, adică acreditarea, este o aprobare din partea organizatorilor care este necesară la orice manifestare cu caracter internațional, indiferent dacă este vorba de un eveniment politic, cultural sau sportiv. Chiar și fără a fi internaționale, la unele manifestări este necesară o astfel de acreditare.

Fotoreporterul sportiv își poate permite să aibă fotoaparate cu atît mai puțin silențioase, cu cît publicul spectator își exteriorizează mai sonor mulțumirea sau dezaprobarea.

O cerință de bază a fotografilor de sport este ca aceștia să cunoască bine regulamentul și felul în care se desfășoară întrecerea sportivă. Mai trebuie cunoscut sportivii, antrenorii și arbitrii, precum și modul de acționare al acestora în timpul întrecerilor.

Aceste cerințe sînt suficiente ca și la manifestările sportive să apară fotoreporteri specializați. Nu vom găsi decît arareori un fotoreporter orientat către jocuri de cîmp, ca fotbal, rugbi sau handbal care să facă și fotoreportaj de iachting sau deltaplanism.

Cunoașterea perfectă a utilizării echipamentelor și accesoriilor trebuie să fie dublată de o deosebită rapiditate în mînuirea fotoaparatului, fotojurnalistul sportiv trebuind să fie înzestrat și cu un simț de anticipare, astfel ca declanșarea să fie făcută cu cîteva zecimi de secundă mai înainte ca momentul culminant să se consume. Această din urmă calitate (adică simțul de anticipare) este absolut necesară deoarece o declanșare făcută exact în momentul culminant va înregistra pe peliculă un moment ulterior, scăpîndu-se imaginea cu maxim de interes. Datorită întîrzierilor ce apar între momentul observării fazei și al apăsării pe buton (timpul de reacție fiziologică normală fiind cam 0,3 sec.) și al întîrzierii dintre apăsarea pe buton și deschiderea obturatorului, se poate întîmpla ca ceea ce am văzut să fie foarte diferit de ceea ce va apare pe peliculă. Facem precizarea că noile fotoaparate cu autofocus (AF) au intervalul de latență remarcabil mai lung decît la vechile fotoaparate, chiar dacă timpul de focalizare este foarte scurt.

La nici un alt gen ca la fotoreportaj nu este mai valabilă afirmația că fotoreportajul condensează evenimentul. Imaginea unei sărituri prinsă în momentul de maximă extensie solicită fotografului o viteză de reacție la fel de bună ca cea a sportivului. Ar părea că fotoreporterul sportiv trebuie să aibă aceleași calități cu ale unui campion, dar cerințele nu sînt atît de mari, deoarece amploarea mișcărilor este foarte diferită, orice săritură de-

pășind 1 m în comparație cu mișcarea degetului pe declanșator fiind doar de cîțiva milimetri, prin această diferență de amplitudine compensîndu-se timpii de latenă ai fotoreporterului și fotoaparatului.

Dintre evenimentele pașnice, fotoreportajul sportiv oferă cele mai multe posibilități în care fotoreporterul se poate găsi la un moment dat în situații dificile. Sînt cunoscute și uneori hazlii (pentru privitori) diferite întîmplări cînd un sportiv angrenat într-o dispută înverșunată cu adversarul depășește marginea terenului și accidentează un fotoreporter care se hazardează apropiindu-se periculos de mult de locul disputei. În asemenea accidente, nici echipamentul nu scapă nevătămat. Este suficientă și o lovitură de minge ca să deterioreze un fotoaparat prin izbire de pămînt cu trepied cu tot. Aceeași minge poate să năucească o bună bucată de vreme pe „ghinionistul" fotograf care din dorința de a pîndi un unghi mai bun riscă exagerat. Aceste accidente au loc de fapt mai mult din necunoașterea modului de desfășurare a unei întîlnirii sportive decît din ghinion. Tendința de a risca un accident în speranța unui loc privilegiat este mai degrabă superficialitate decît „riscurile meseriei". Numai cunoașterea perfectă a jocului și jucătorilor (specificul de joc al acestora) poate duce la obținerea unor imagini convingătoare și spectaculoase. Rezultatele arată că atingerea unui astfel de nivel al cunoașterii competiției nu este posibilă decît de către un fost practicant fie și numai la nivel de amator, al sportului respectiv. De altfel, acest fapt este verificat și în alte ramuri ale mass-mediei. Adesea televiziunea angajează pe posturi de comentatori foști jucători celebri.

FOTOREPORTAJUL DE RĂZBOI

Atribuit caracteristic și necesar pentru practicarea oricărui fel de fotoreportaj, dar cu specificitate preponderentă în fotoreportajul sportiv, este stăpînirea de sine, în sensul ca fotoreporterul să se abțină de a se implica emoțional în desfășurarea jocului. În același sens, dar cu implicații mult mai grave, această condiție este cu atît mai valabilă în ramura cea mai prestigioasă și riscantă a fotojurnalismului: fotoreportajul de război. Dacă ar fi să minimalizăm nepermis de mult, am putea considera fotoreportajul de război ca un caz particular de fotoreportaj de sport la care singura regulă este absența oricărei reguli, iar prețul succesului celor angrenați în conflict este propria viață.

A face fotografii într-o zonă în care viața adversarului devine un obstacol în calea păstrării propriei vieți și unde, și în momentele cele mai puțin dramatice nimeni nu pierde vremea să facă diferența între un fotoreporter și un adversar, este un act de cel mai evident curaj. Prezența fotoreporterului de război la acest permanent rende-vous cu riscul pretinde un profesionalism cu totul special. Se cer temeinic cunoscute atît meseria războiului (pe care o poți învăța la locul de muncă, dacă apuci), cît și cea de fotojurnalist.

Pentru o astfel de activitate sînt necesare și calități fizice și psihice deosebite. Nu se poate afirma că una dintre aceste cerințe este mai importantă decît alta. Un bun cunoscător al artei supraviețuirii nu se va grăbi să facă imagini semnificative, iar un bun fotograf va fi o victimă sigură și inocentă, dacă nu știe să se ferească. Cu toate aceste impedimente, sînt destui fotoreporteri care își încearcă norocul și obiectivele în acest gen, din nefericire

atît de bogat în locuri și întîmplări ce merită a fi fotografiate. Pentru mulți, tentația de a fi fotoreporter de război își găsește sprijinul și justificarea în setea de senzațional a cititorilor (adică a cumpărătorilor) de ziare sau reviste ilustrate, redacțiile acestora oferind un preț bun pentru acest fel de imagini. Recompensele materiale sînt uneori acompaniate și de tot felul de premii pentru imagini, care se acordă cu precădere fotoreportajelor de război.

„Simțul" etic al fotoreporterului de război este, totuși, foarte dezvoltat. David Douglas Duncan, laureat al premiului Pulitzer pentru imagini făcute în războiul din Vietnam, spune că nu a fotografiat scene de război pe material color și nici nu va fotografia în acest fel pentru că războiul violează prea mult decența umană. Unei imagini chiar impecabile, arătînd înghesuiala orașului printr-un șir de automobile ticiste la o intersecție și posibil a fi făcută de la fereastra aparatamentului în timp ce ascultăm muzică ușoară, îi va fi greu (pe bună dreptate) să concureze cu imaginea dramatică a unor soldați ținînd piept unui șir de tancuri. Și nici nu este obligatoriu ca imaginile de război să fie mai proaste calitativ. Selecția continuă pe care o fac agențiile de fotografii care solicită și primesc continuu astfel de imagini, are ca rezultat apariția unor imagini de vîrf din toate punctele de vedere, astfel că pe bună dreptate fotoreporterul de război este considerat regele fotoreporterilor.

Abilitatea de a ști să te ferești de armele combatanților și calitățile fizice nu sînt totuși întotdeauna suficiente pentru a scăpa cu bine din infernul exploziilor, astfel că prețul suprem este plătit adesea și de către cei mai buni dintre cei ce au fost fotoreporteri de război. Se poate spune chiar că nu sînt cunoscuți mulți dintre fotoreporterii de război care să fi ieșit la pensie din această meserie. Există însă destui care s-au lăsat de meserie, reprofilîndu-se.

Subîmpărțirea pe teme a fotoreportajului s-ar putea extinde: fotoreportaje de la manifestări naturale (erupții vulcanice, indundații, secete, cutremure), fiecare dintre acestea avînd un specific care pretinde o abordare diferită. Modul de abordare a fiecărui eveniment este, de obicei, propriu evenimentului și trebuie „descoperit". De felul cum este făcută această descoperire și aplicată de către fotoreporteri depinde și calitatea fotoreportajului.

ECHIPAMENTE

Aparatura folosită la fotoreportaj trebuie să aibă cîteva caracteristici specifice și corelate cu genul de fotoreportaj practicat. Carol Pop de Szatmari, care poate fi considerat primul fotograf de război din lume*, a lucrat cu fotoaparat de format mare pe plăci cu colodiu umed. Astăzi, fotoaparatul unanim folosit este cel de 35 mm.

* În literatura occidentală, primul fotoreporter de război trece Fenton cu un fotoreportaj din anul 1855 făcut în Războiul Crimeii, dar Carol Pop de Szatmari a făcut un fotoreportaj în același război în 1854 (vezi C. Săvulescu „Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834—1916", Biblioteca Asociației Artiștilor Fotografi, București, 1985).

Indiferent de marcă, fotoaparatul trebuie să fie de cea mai bună calitate, avînd o siguranță în funcționare bine reputată, deoarece fiind vorba de evenimente care nu se repetă de două ori la fel, ratarea unei imagini poate să însemne o pierdere irecuperabilă. Se poate afirma că cerințele impuse de situațiile întîlnite în fotojurnalism constituie un argument important pentru ca marile firme constructoare de fotoaparate sau materiale fotosensibile să caute să dezvolte noi performanțe ale produselor pe care le fabrică.

Marii fotoreporteri sînt primii care testează noile produse în condiții reale de lucru și observațiile lor atîrnă greu în balanța aprecierii unui fotoaparat sau material fotosensibil.

Condițiile de lumină și viteza de desfășurare a unor evenimente obligă folosirea unor optici cu mare luminozitate și cu înaltă putere de rezoluție. Această caracteristică ridică substanțial prețul, iar o superficială judecată ne-ar putea conduce la concluzia că pentru o muncă de teren în condiții foarte defavorabile ar fi de dorit alegerea unor fotoaparate ieftine după care să nu regretăm prea mult în caz de distrugere sau pierdere. Fotoreporterii de elită nu fac un astfel de raționament, pentru acești fotografi este mai important ca timpul consumat și banii de deplasare (uneori mii de km) să nu fie risipiți în zadar. Un fotoaparat ieftin care se poate strica și stînd în șifonier nu se dovedește a fi o alegere potrivită; de aceea cerințele de fiabilitate împreună cu cele de calitate a opticii sînt acelea care determină pe cunoscători să prefere numai modelele de vîrf ale unui număr de două-trei firme, fapt ușor de constatat dacă privim la mărcile cu care acești fotoreporteri lucrează, de exemplu la întîlnirea a doi șefi de state.

O convingere destul de răspîndită este că focalele cele mai folosite sînt 35 mm pentru superangulare și 90 sau 105 mm pentru tele, această opinie fiind susținută și de produsele marilor firme care au pentru aceste focale variante de obiective cu luminozități extreme: 35 mm cu f: 1,4 sau 90 mm cu f: 1,4, dar nu am întîlnit încă nici un fotoreporter consacrat care să aibă în geantă doar aceste două obiective și un singur fotoaparat. Aceste două focale sînt excelente pentru fotografierea unor evenimente ce se desfășoară în interioare destul de largi, unde obiectivul de 35 mm este folosit pentru planuri generale, iar cel de 90 sau 105 mm pentru cadraje strînse. Îndată ce condițiile de lucru se schimbă locul acestor obiective trebuie să fie luat de altele cu distanțe focale, depinzînd de subiect, mediul în care acesta se găsește și distanța la care se află fotoreporterul. Pentru spații foarte strîmte sau cînd trebuiesc cuprinse subiecte de mari dimensiuni, obiectivul cu focala de 24 mm pare cel mai indicat. Sub această focală se poate coborî numai în cazuri extreme, iar cînd este vorba și de persoane, acestea trebuiesc încadrate numai în mijlocul cadrului deoarece către colțuri aceste focale scurte produc distorsiuni foarte puternice care ar face de nerecunoscut sau ar prezenta caricatural pe orcine s-ar afla către margine.

În gama teleobiectivelor sînt foarte numeroase situațiile cînd focale mult peste 105 mm sînt insuficient de lungi. La meciurile de fotbal au devenit curente teleobiectivele cu focala de 300 sau 400 mm. La fel și la meciurile de hochei unde, datorită condițiilor specifice, nu este posibilă fotografierea din apropiere.

Introducerea acestor focale lungi este de dată relativ recentă, deoarece obiectivele anterioare nu corespundeau din punctul de vedere al luminozităților și al calității rezoluției. Ameliorarea calității acestor obiective a fost posibilă prin inovații de ordin constructiv, mărirea diametrului numai a primului grup de lentile cu montarea întregului sistem optic în tuburi de diametre diferite, îmbunătățirea rezoluției prin reproiectare pe calculator și folosirea unor sticle noi cu dispersie foarte scăzută.

Rezultat evident al solicitărilor formulate de fotoreporteri (în special cei de sport), aceste noi tipuri de teleobiective, pe lîngă dimensiuni reduse și rezoluție crescută, au și corecții cromatice superioare (trei sau chiar patru lungimi de undă cromatice pentru obiectivele superapocromatice).

Oricît de luminoase ar fi aceste teleobiective, în condițiile de lumină de pe stadioane la meciurile disputate în noctură se impune folosirea trepiedului sau, mai la modă, a monopiedului, care este mai ușor și mai versatil.

Tehnica luării imaginii în situații în care evenimentul decurge rapid este foarte dificilă, mulți dintre fotografi căutînd să anticipeze faza și locul desfășurării și în acest fel să-și prefocalizeze obiectivul. La folosirea superangularelor cea mai uzuală metodă este focalizarea pe hiperfocală, dar pentru teleobiective, această metodă nu este întotdeauna bună, datorită micii profunzimi de cîmp chiar la diafragma cea mai închisă. Pentru prefocalizare se alege un obiect care se apreciază că ar fi la o distanță echivalentă cu a locului unde se presupune că se va desfășura acțiunea. Prin vizare se stabilesc contururile de încadrare alegîndu-se cîte un reper pentru colțuri. Se închide diafragma și cînd în dreptunghiul imaginar al cadrului pătrunde subiectul, se face declanșarea. Observarea pătrunderii în aria de focalizare nu se va face prin fotoaparat ci direct.

Orice focală sau fotoaparat s-ar folosi, tehnica luării imaginii la fotoreporterii de clasă devine un act reflex, fotografii de presă fiind de departe cei mai buni cunosători ai echipamentului și posibilitățile acestora. Fotografii de elită ai tagmei sînt capabili să aleagă „din instinct" și cu o mare rapiditate parametrii optimi de lucru folosindu-se de sistemele de măsură ale fotoaparatului doar din cînd în cînd pentru a se verifica.

O importanță aparte a echipamentului oricărui fotojurnalist o constituie geanta în care este purtat fotoaparatul și accesoriile. Cu privire la trusa foto, părerile sînt împărțite. una din părți susține că fotoreporterul și așa are o viață grea, deci să care cît mai puțin echipament (de exemplu un fotoaparat și 3 obiective (normal, superangular — 28 mm — și un tele de 135 mm). Cealaltă parte preferă să aibă în trusă 2—3 fotoaparate, cel puțin două superangulare, cîteva teleobiective, un flaș, filtru de polarizare etc. Cu un astfel de echipament și cea mai ergonomică geantă va solicita umarul și coloana vertebrală în așa măsură încît după cîțiva ani de serviciu fotoreporterul capătă o marcă vizibilă prin deformarea coloanei vertebrale și lăsarea mai jos a unui umăr.

Începînd cu ani '85, se încearcă a înlocuire a genții foto prin așa-numitele veste foto. Acestea sînt un fel de îmbrăcăminte de croială specială care are multe și mari) buzunare în care se pot pune 2—3 fotoaparate, obiective,

filme, filtre, etc. Acest gen de vestă se poate îmbrăca peste ținuta obișnuită și pare a fi suficient de practică, avînd avantajul distribuirii uniforme a greutății, eliminînd voluminoasa geantă. Geanta sau vesta foto trebuie solid făcute și bine izolate împotriva intemperiilor.

Fotograful împreună cu echipamentul său trebuie să constituie un „tot" armonios și unitar, iar în ceea ce privește posibilitățile acestui „tot", este bine ca fotograful să se autotesteze, cunoscîndu-și limitele corelate cu echipamentul pe care îl folosește — timpul de expunere cel mai lung cu fotoaparatul ținut în mînă, cu diferite obiective, pentru subiecte statice sau în mișcare, viteza de focalizare, ca și timpul minim în care fotoreporterul poate să-și scoată din geantă obiectivul potrivit pentru a face o imagine, capacitatea de rezistență la mers, stat în picioare, absența somnului, etc.

Fotoaparatele utilizate în diferite genuri de fotoreportaje diferă substanțial de la un gen la altul. Fotoreporterul de evenimente politice și culturale are nevoie de fotoaparate cu telemetru și deosebit de silențioase (Leica din seria M, Asahi Pentax, Olympus, Minolta, Nikon F. etc.), iar cei care lucrează în condiții vitrege preferă Nikon, Canon sau Rolleiflex. Pentru lucrări generale, marea majoritate preferă produsele de vîrf ale firmelor Nikon, Canon și Minolta.

Materialele fotosensibile trebuie să fie și ele la nivelul obiectivelor, adică de cea mai bună calitate. Un astfel de material a fost și a rămas credinciosul Tri X. Acest film cu o sensibilitate de ISO 400/27° a constituit piatra unghiulară a noului curent în fotoreportaj (apărut la nivelul anilior '55) modern care a rupt cu lumina artificială a flașului (lumină ce după unele opinii a frînat enorm progresul fotoreportajului). Azi există multe alternative la filmul Tri X. Începînd cu filmul de aceeași sensibilitate HP5 produs de Ilford sau Neopan (Fuji) sau mai recentele Konica 1600 și noile (la nivelul anului 1989) Fuji 1600 TMax de 400 și 3200. Acest ultim film are o sensibilitate de ISO 3200/36°!!! Toate aceste filme pentru fotografia în alb- negru realizate în tehnologie de a doua generație a granulației tabulare au beneficiat de progresele absolut revoluționare care au fost făcute la materialele color. Aceste materiale avînd ca produse de vîrf filmele color Ektar 25 și Ektar 1000, ca și filmele special fabricate pentru fotoreportaj din seria Ektapress (100, 200, 400 ...). Aceste Ektapressuri sînt astfel echilibrate încît pot fi folosite în orice condiții de lumină: de zi, artificială cu lămpi incandescente sau fluorescente și ceea ce este și mai grozav, chiar în condiții de lumină mixtă: de zi cu incandescentă, fluorescentă sau amestec total. Numai cine a lucrat și s-a lovit de catastrofalul dezechilibru azuriu-magenta ce apare la fotografierea în hale luminate cu tuburi fluorescente și în care pătrunde și lumină de zi poate cu adevărat să aprecieze ce înseamnă apariția acestor noi filme.

Aceste progrese ale materialelor fotosensibile și ale fotoaparatelor (noul Nikon F4 apărut ca un sumum de posibilități pentru un fotoreporter) nu vor împiedica în viitorul previzibil ca fotoaparatul cu înregistrare magnetică a imaginii (stil video) să pătrundă și să concureze fotografia convențională în domeniul presei cotidiene. Avantajele acestui video static sînt nete: posibilități de ștergere și reînregistrare, disc de înregistrare

cu spațiu pentru cîteva zeci de imagini și transmiterea dirctă (cu aparat de adaptare) pe orice linie telefonică a imaginilor înregistrate.

Aceste facilități îl fac pe acest nou-născut să aibă perspective de a înlocui (dacă privim pe termen lung) fotoaparatul clasic în obținerea de imagini pentru presa cotidiană, unde nu se pretind imagini de o rezoluție deosebită.

Celălalt consumator de imagini de fotoreportaj (și nu numai), adică marile reviste ilustrate, au alte posibilități de tipărire și deci și alte cerințe. Aceste reviste vor rămîne fidele proceselor grafice clasice, cu atît mai mult cu cît calitatea imaginii va crește. Și să nu uităm că nici procesele fotografice convenționale nu stau pe loc.

Un alt aspect al competiției dintre videoaparate și fotoaparatele clasice privește sursele de energie. Procurarea sursei de energie este un obstacol major cînd fotoreportajul trebuie făcut în arii geografice unde aceste baterii nu sînt de găsit. Acest impediment a făcut ca firme de mare prestigiu să revină la modele de fotoaparate cu acționare mecanică — Leica, Rollei, Nikon. Apariția videocamerei pentru imagini de tip foto nu trebuie să neliniștească, deoarece la urma urmei fotografului îi rămîne posibilitatea opțiunii, el putînd alege orice fel de tip de fotoaparat pe care îl consideră adecvat pentru fotoreportajele pe care le face.

Richard Avedon care nu are ca specific fotoreportajul a făcut totuși și reportaj. La nivelul anilor '80, el nu a pregetat să facă un fotoreportaj despre vestul american demitizat, iar imaginile rezultate sfidează atît prin calitatea lor tehnică, cît și ca nivel de expresivitate. Pentru aceste reportaje, R. Avedon care a declarat că în existența sa ca artist știe aproape totul despre putere, frumusețe și modă dar nimic din ceea ce poate fi un mineral minelor de cărbuni, a purces la un lung periplu — 189 orașe, 13 sate, timp de 5 ani — în care a făcut portretele a 750 oameni ai vestului S.U.A., lucrînd cu un fotoaparat de format 20 × 25 *centimetri*.

FOTOREPORTAJUL DE AMATORI

La nivel de amator, fotoreportajul este abordabil doar la cîteva teme: copii, căsătoria, unele competiții sportive, etc.

Ca temă de fotoreportaj, copiii sînt un subiect plin de farmec și cu foarte multe posibilități: joaca, activitatea școlară sau culturală pot constitui reușite care să umple de mîndrie și pe fotoreporterul amator și rudele subiectului. Chiar și în școală, începînd din clasa a VII-a sau a VIII-a, în cadrul cercului foto se pot sugera teme de fotoreportaj din activitatea elevilor la diferite discipline ori la destindere. Imaginile rezultate pot constitui baza unor albume ale școlii, expoziții de fotografii ori expuse la Gazeta de Perete.

Căsătoria ca subiect de fotoreportaj este mai puțin pretențioasă din punctul de vedere al calității imaginilior (oricum nu poate concura cu fotografia de la „studio"), avînd scuza foarte acceptabilă a condițiilor de lucru. Seria unui astfel de fotoreportaj poate să înceapă cu pregătirile mirilor (la coafor, florărie), organizarea și pregătirea bucatelor, continuînd cu ceremonia căsătoriei (punctul culminant), felicitările și masa festivă și terminînd cu ple-



Sfîrșit de an școlar — un fotoreportaj la îndemîna oricui.

carea în voiajul de nuntă. Între aceste imagini se pot pune cîteva de legătură aparținînd acelorași persoane care tot timpul fac aceeași treabă, își aranjează cravata, leagă un șiret, se scarpină, etc. Bineînțeles că în cadrul acestui fotoreportaj se va include și episodul „mirii la fotograf".

Competițiile sportive importante sînt mai greu de abordat din poziția amatorului, deoarece accesul pe stadion în jurul terenului este interzis fără o acreditare din partea unui organ de presă. Din tribună, echipamentul cel mai potrivit este un trepied și un fotoaparat echipat cu un zoom de 70—210 mm sau similar. Cu un astfel de obiectiv se va putea acoperi destul de bine aria terenului, dacă fotoreporterul amator este și „microbist", se îmbină de două ori utilul cu plăcutul (mai ales cînd echipa favorită domină autoritar).

Alte teme care pot fi la îndemîna amatorului sînt „o zi de concediu", „un sat de munte", „ciobănașul" (atenție la cîinii acestuia), „recolta", etc. Dintre aceste teme se pot alege imagini sau serii de imagini care să fie trimise ziarelor locale, fiind foarte posibilă și publicarea lor (cu observația că trebuiesc prelucrate și trimise imediat, nu poze de recoltare în plină iarnă sau poze de la mare în ajun de an nou).

Atragem atența că, oricît de tentantă ar fi, fotografierea unor obiective aflate în construcție, unități comerciale, depouri, construcții de artă CFR



Gavrilă Balint (Steaua și România) îl depășește pe Sören Lerby (Eindhoven și Danemarca). Foto și comentarii Andrei Pandele.

(gări, viaducte, tuneluri) *nu pot fi fotografiate fără o aprobare scrisă obținută* în prealabil. La aceste obiective cu restricții de a fi fotografiate se adaugă unități militare, militari ori alte obiective care cad sub incidența legii nr. 23 cap. 4. Chiar și unele locuri nu pot fi fotografiate dacă este vizibil panoul pătrat avînd desenat un fotoaparat tăiat cu un X roșu.

Atît fotoreporterii amatori cît și cei profesioniști trebuie să își conducă atitudinea lor astfel încît să nu lezeze în nici un fel subiectul. Accentuăm acest aspect deoarece foarte mulți dintre fotoreporteri au ca primă preocupare luarea imaginii în cele mai bune condițiuni și la momentul critic, dar cum

va afecta această acțiune pe subiect nu mai interesează pe nimeni. Sistemul de principii morale care ghidează pe un fotojurnalist este de multe ori foarte puțin comun cu ceea ce se înțelege prin bun simț. Chiar și mari fotografi ca W. Eugen Smith nu au avut nici un menajament nici pentru ei dar nici pentru subiecte, există chiar un gen de fotoreporteri „paparazzi" — a căror denumire provine de la numele unui personaj (Paparazo) dintr-un film făcut de Fellini, fotografi care sînt vînători declarați de personalități aflate în situații delicate dacă nu jenante. Dilema dintre dreptul publicului de a fi informat și dreptul individului de a avea o viață privată nefiind încă rezolvată, să trecem peste acest aspect, rămînînd cu ideea că subiectul trebuie deranjat cît mai puțin, și să încercăm să arătăm cîte ceva din experiența și viața marilor fotoreporteri.

MAEȘTRI AI FOTOREPORTAJULUI

Să luăm ca exemplu pe W.E. Smith a cărui carieră începe înaintea celui de-al doilea război mondial cînd avea 19—20 de ani (deși biografii săi spun că a început să fotografieze cînd avea 14 ani) ca fotoreporter la News Week de unde a plecat deoarece lucra pe un fotoaparat de 35 mm (Contax), iar redactorii îi cereau să lucreze pe negative mai mari. Consacrarea și-o găsește în timpul celui de-al doilea război mondial, în războiul din Pacific, unde este martor la o serie de lupte între flotele americane și japoneze. În timpul bătăliei pentru Okinawa de unde făcea un fotoreportaj pentru revista Life, este rănit în timp ce fotografia un atac, fiind amestecat pur și simplu cu propriul său fotoaparat datorită unui obuz de mortier care a explodat în imediata sa apropiere. Astfel, W.E. Smith și-a strivit complet degetele de la mînă iar Contaxul său i-a zdrobit maxilarele, un ochi, o parte din limbă și dinții. După multe luni de spitalizare, din care iese cu un braț schilodit și degetele rămase paralizate, începe o perioadă fertilă, făcînd mai multe lucrări printre care și acea controversată „plimbare prin grădina Paradisului" (considerată de unii ca cea mai bună fotografie de gen din lume, iar de către alții ca o făcătură destul de ieftină). Urmează apoi gloria cu lucrările prin care face din doctorul Ceriani „Medicul de țară" apoi „Minierii din Wales" și în urma vizitării modestului cătun Deleitosa, nu mai puțin celebrul reportaj „Satul spaniol". Infirm și bolnav „Gene" Smith nu pregetă să meargă în Minamata (Japonia) unde se declanșase scandalosul și necunoscutul sindrom Minamata datorită intoxicării cu mercur conținut în peștele pescuit în ape poluate. Cea mai celebră lucrare din acest loc este Tomoko in Bath (o fată în vîrstă de 15 ani paralizată și cu malformații care este îmbăiată de către mama sa). Această lucrare, considerată o Pietà a fotografiei secolului nostru, a ajutat la a da cîștig de cauză pentru militanți japonezi împotriva concernului Chisso. În timpul reportajului de la Minamata, chinuitul „Gene" a trăit cu o sumă infimă și a consumat alături de populația locală pește intoxicat. Acest erou al fotojurnalismului și-a trăit ultimii ani ai vieții din subvenții și a murit sărac la 15.10.1978.

Exemplul lui William Eugene Smith nu este unic, aproape toți marii fotojurnaliști sau fotografi care au făcut și fotoreportaj au ales această profesie

din convingerea cea mai profundă. Brassai (al cărui nume și l-a luat de la Brașov de unde este originar) ar fi putut să fie un bun grafician sau pictor. Despre el Picasso spunea că are o mînă de aur și exploatează una de sare.

Henri Cartier Bresson a studiat pictura și peisajul, Paul Caponigro de asemenea este un bun pianist. Acești mari fotografi născuți pentru artă nu-și uită condiția și rămîn adevărați oameni.

W.E. Smith spunea că nu a făcut nimic altceva decît că a înregistrat în imagini și cuvinte condiția umană. Singura satisfacție în măsura în care poate satisface, este că cei mai cunoscuți dintre maeștrii fotografiei care au avut ca predilecție fotoreportajul, se bucură de cea mai largă recunoaștere, fiind mult mai celebri ca restul. Nume ca Bresson, W.E. Smith, Baltermans sau Roata fiind mai cunoscuți decît Steichen Sieglitz sau Evans.

La nici o altă categorie profesională nu este mai imprimat atît de adînc în conștiință sentimentul datoriei, de cetățean al lumii, de om care trebuie să arate celorlalți problemele cu care se confruntă semenii săi. Dorothea Lange a reușit cu o mare economie de mijloace stilistice să arate situația disperată a șomerilor din anii marei crize economice, iar Lewis Hine a demascat exploatarea nemiloasă a muncii copiilor în fabrici.

Toate aspectele vieții sociale pot constitui subiecte de fotoreportaj. H.C. Bresson care a fost un maestru al discreției* a adus strada ca fenomen social în atenția sociologilor. El a izbutit să surprindă oamenii așa cum sînt, tocmai prin absența oricărei tendințe de a se evidenția în timpul fotografierii. Lui îi aparține constatarea devenită celebră că pentru o bună poză de fotoreportaj trebuie ca declanșarea să fie făcută la momentul decisiv".

Fotojurnalismul nu înseamnă numai fotografii de senzație. Acesta este tributul pentru supraviețuire. Multe dintre subiectele fotoreportajului produc senzație tocmai pentru că fac parte din viața noastră și ne sînt aduse în atenție. Oricît s-ar vorbi de mult despre copii subnutriți, lumea nu va fi mai șocată decît văzînd o imagine a acestora. Dincolo de experiența personală, sentimentele noastre sînt răscolite în special de imagine.

Fotografiile lui Werner Bishop despre mizeria din unele regiuni ale globului au sprijinit substanțial obținerea ajutoarelor.

Nici un alt mijloc al mass-mediei nu a contribuit ca fotoreportajul la activarea conștiinței sociale și la luarea unor măsuri de îmbunătățire a situației în lume. Chiar dacă astăzi acest rol este preluat de televiziune, fotoreportajul rămîne încă unul dintre cele mai persuasive mijloace de captare și orientare a atenției în direcțiile de interes ale dezvoltării societății.

Contribuția fotoreporterilor la cunoașterea vieții sociale nu se reduce numai la aducerea în atenție a zonelor fierbinți sau a unor fenomene sociale de moment. Fotografia de fotoreportaj constituie și un document și mărturie a unor evenimente care au schimbat fața lumii. Noile generații cunosc ororile din timpul celui de-al doiea război mondial și prin imaginile unor fotoreporteri ca Baltermans, C. Capa, David Douglas Duncan ori W. E. Smith. Iată

---

* Exprimarea la trecut se datorează faptului că H.C. Bresson nu mai fotografiază astfel de subiecte de 15—20 de ani.

de ce fotoreporteri ca Dorothea Lange spun că mai important decît subiectul este modul în care acesta este abordat. Pentru această fotografă este mai important să arate rădăcinile locale şi coordonatele temporale decît să aranjeze subiectul pentru efecte „artistice".

Fotoreportajul este, în principal, document, imixtiunea cu manipulări de dragul esteticului nu face decît să altereze autenticul, iar aceasta poate constitui denaturarea adevărului. Regretatul W.E Smith era convins că fotoreporterul trebuie să înţeleagă subiectul şi să-l redea în respect faţă de adevăr, spre deosebire de Robert Frank de exemplu, căruia nu-i pasă dacă un subiect este corect redat. În acest sens, deosebirea dintre un fotoreportaj şi un subiect redat „artistic" este că primul trebuie să respecte adevărul subiectului, pe cînd cel de-al doilea îl interpretează. H Cartier Bresson chiar declară cu onestitate că niciodată nu a fost interesat de fotografie de aspectele ei estetice, punct de vedere care se distinge cu uşurinţă în lucrările sale. De aici trebuie să se înţeleagă că fotojurnalismul nu neagă elementul estetic, ci doar îl subordonează.

Cu foarte puţine excepţii, în fotoreportaj imaginea este în simbioză cu verbul. Cuvîntul scris poate face parte integrantă din fotoreportaj. Nu ne referim la articolul care este însoţit de fotografie. O imagine în sine poate fi oricît de grăitoare, dar insuficientă ca *informaţie;* de aceea este necesar cuvîntul, într-un anume fel, fotojurnalismul poate fi considerat că reconciliază prin imagini şi cuvinte cele două căi — senzitivul şi intelectul prin care individul percepe şi ia contact cu lumea din jurul său.

În ultima vreme, fotojurnalismul a trecut şi mai trece printr-o serie de prefaceri impuse de apariţia noilor mijloace de informare în masă care au modificat echilibrul şi ponderea pe care o aveau ziarele cotidiene. Prin electronizarea mass-mediei rolul revistelor periodice ilustrate a fost diminuat substanţial, astfel că producătorii de imagini ale evenimentelor au rămas fără unul dintre cei mai de bază consumatori de imagini.

Un alt impediment este continua înnăsprire a restricţiilor dictate de tot felul de oprelişti care limitează accesul fotoreporterilor la eveniment. Birocraţia acreditărilor care este universal valabilă („pentru o treabă de cîteva zile trebuie să pierzi o lună", spune H.C. Bresson) poate face inutilă o deplasare costisitoare din care nu vor rezulta imagini, deci nici plăţi.

De cîţiva ani au apărut însă noi perspective prin înfiinţarea unui nou consumator — agenţiile de fotografii — care nu se limitează numai la imagini de actualitate, ci au în atenţie şi alte genuri: fotografia de reclamă, modă, documentare sau artă. Numărul acestor agenţii este în creştere, dar cele mari şi puternice se menţin doar la cîteva: Black Star, Contact's, Sipapress, Gamma-Liaison, Sygma. Fiecare dintre aceste agenţii vehiculează pînă la 100.000 imagini pe an. Între aceste imagini, cele mai cotate au fost şi rămîn imaginile luate din locuri „calde", „fierbinţi" sau „incadescente", acolo unde fotojurnaliştii au rendez-vous cu riscul şi de unde unii mai norocoşi se întorc cu imagini peste care trecem uşor cu privirea, alţii vin cu mîna goală şi restul nu se mai întorc deloc, plătind şi pentru supravieţuitori preţul total şi ultim. Aceşti rămaşi *în teren* pentru totdeauna îşi aduc contribuţia maximă la prestigiul fotografiei în general şi al fotojurnalismului în special.

Amintim cîțiva dintre aceștia, cărora li s-au întors doar numele: Larry Burrows, C. Eggleston, Michel Laurent sau R. Capa, pentru a numi doar o mică parte dintre cei mai cunoscuți fotoreporteri uciși în timp ce încercau să relateze cu fotoaparatul aspecte din nesfîrșitele încleștări armate de pe întregul glob.

În amintirea acestora, merită să arătăm în cîteva cuvinte cariera lui Robert Capa, mort în Vietnam pe cînd făcea un reportaj despre culegătorii de mine. Avînd un nume de fabricație proprie (adevăratul nume fiind André Friedman), sosește la Paris unde încearcă să-și facă o carieră în fotografie. Deoarece treburile mergeau prost, A. Friedman se dă drept laborantul unui celebru fotograf american, Robert Capa, pe care îl reprezintă. Aceleași imagini greu de vîndut făcute de obscurul Friedman devin foarte căutate, fiind „semnate" de inventatul Robert Capa. Treptat, A. Friedman își intră în pielea noului personaj și dobîndește o faimă crescîndă. Consacrarea o obține după un fotoreportaj despre războiul civil din Spania, după care preia „oficial" numele fictivului R. Capa. Sub noul nume, fotoreporterul străbate lumea alegîndu-și cu precădere subiecte din conflictele armate. R. Capa a murit la datorie cu puțin înainte de sfîrșitul războiului din Vietnam.

Deși prețul suprem nu este plătit întotdeauna și de către toți fotoreporterii se poate spune că viața acestora nu este deloc ușoară și comodă. A căra tot timpul nedezlipita geantă cu echipament și ar fi destul pentru firile obișnuite să renunțe, încă înainte de a începe cu adevărat viața de fotoreporter. Perspectiva deformării coloanei, a bolilor de inimă sau stomac („mîncatul" între două trenuri nu priește tuturora) singurătatea acestui martor aflat veșnic *în fața* evenimentelor sînt contraargumente insuficiente pentru a-i face să renunțe pe cei tari. Numai timpul poate să tocească entuziasmul și dăruirea fotoreporterilor dedicați adevărului și dorinței de a pune în fața noastră realitatea. De aceea, să rămînem cu aserțiunea lui Dimitri Baltermans care spune că „mediul fotografic poate fi folosit pentru a face abstracții, studii ale formei sau efecte grafice, dar acestea pot fi făcute mai bine de către alte arte; doar fotojurnalismul este direcția cea mai puternică a dezvoltării fotografiei"

ESEUL

Afirmația că fotografia nu poate să povestească fiind de domeniul evidenței, putem spune că o imagine poate să ilustreze o idee și poate să genereze cele mai adînci meditații. Pe acest făgaș, eseul* se înscrie ca cel mai reprezentativ dintre genurile artei fotografice.

Foarte pe scurt, eseul ar putea fi prezentat ca o idee ori un sentiment prin imagine, această exprimare nețiînînd locul unei definiții unanim acceptate. Pentru eseu s-au încercat multe definiții, însă nici una nu a fost suficient de mulțumitoare pentru toți. Cu ani în urmă, organizatorii primului salon de eseu de la noi au încercat să precizeze ce înțeleg ei prin eseu. O definiție

---

* eseu = încercare (de la essai din limba franceză)

mai complexă dar (în opinia autorului) nu şi mai corespunzătoare o dă Comisia Monochorome a Federaţiei Internaţionale de Artă Fotografică: „Eseul este o fotografie cu un subiect condensat, exprimînd un sentiment, o gîndire personală şi care comunică o stare, o atmosferă, o imaginaţie. În principal este o impresie subiectivă lucrată artistic, cu un efect de dorinţă poetică, estetică sau impresionistă. Este mai curînd o gîndire decît o descriere, o zugrăvire. Subiectul, compoziţia îngăduie o încărcare de sentimente romantice a căror rezolvare fotografică poate fi modernă, de avangardă sau clasică. Punctul decisiv în eseu este subiectivul, reflectarea sentimentelor şi a atmosferei specifice subiectului tratat".

Absenţa unei definiţii convingătoare se poate explica şi prin faptul că eseul ca gen, aşa cum îl considerăm noi, are o arie de răspîndire destul de limitată, fiind dezvoltat în special în ţările mai strîns legate de FIAP. Se impune o precizare: fotografii care să fie încadrate în acest gen se fac în toate ţările în care fotografia este suficient de dezvoltată pentru a trece de stadiile utilitare.

Dacă acceptăm definiţiile de mai sus, putem conchide că orice imagine poate fi adusă la condiţia de eseu printr-un artificiu care să modifice semnificaţia directă care se desprinde iniţial. Pe de altă parte, ariile de graniţă ale eseului cu celelalte genuri sînt nedeterminate, confluenţa făcîndu-se prin juxtapuneri.

Unii ar putea pune deci problema că eseul ca gen al fotografiei artistice include oricare alt gen iar fotografiile „cinstite" şi neinterpretate nu sînt decît cazuri particulare sau excepţii. În cealaltă extremă se situează acei care nu acceptă nici un compromis privitor la fotografiile compuse ori manipulate. O opinie mai larg acceptată este că nici una dintre aceste extreme nu este valabilă şi că eseul poate coexista numai în cadrul armonios al familiei celorlalte genuri cu care are unele arii comune şi de care se deosebeşte prin altele. În SUA, eseul se apropie de genul pictorial cu care are multe afinităţi dar aparţine în şi mai mare măsură metaforicului cum spune Arnold Gassan. de altfel, termenul de eseu în accepţiunea noastră nici nu este cunoscut în America de Nord, unde sensul termenului de eseu fotografic subînţelege o suită (serie) de fotografii aparţinînd unui fotoreportaj despre o temă dată.

Un eseu nu trebuie să aibă neapărat un mesaj, dar trebuie să fie suficient de adînc pentru a încerca să răspundă prin conţinutul său la o tematică. De fapt, de aici apare cel mai mare pericol de autouzurpare al eseului, care poate fi considerat cel mai intelectual dintre genurile artei fotgrafice. Unii fotografi, avînd insuficientă pregătire intelectuală încearcă să abordeze teme foarte complexe pe care le tratează facil dacă nu chiar pueril. Consecinţa unor astfel de contradicţii se concretizează prin apariţia unor aşa-zise eseuri, de o slabă calitate, care nu fac decît să compromită genul. Pericolul lucrărilor facile este real şi pîndeşte chiar şi pe unii maeştri recunoscuţi ai genului; Irving Penn de exemplu recunoaşte criticile ce i se aduc pentru unele dintre lucrările sale pe care el însuşi le apreciază ca încercări nereuşite.

Posibilităţile de a obţine un eseu dintr-o fotografie obişnuită sînt foarte numeroase. Aproape fiecare dintre marii maeştrii care au abordat eseul au folosit şi un procedeu tehnic mai mult sau mai puţin original pe care l-au

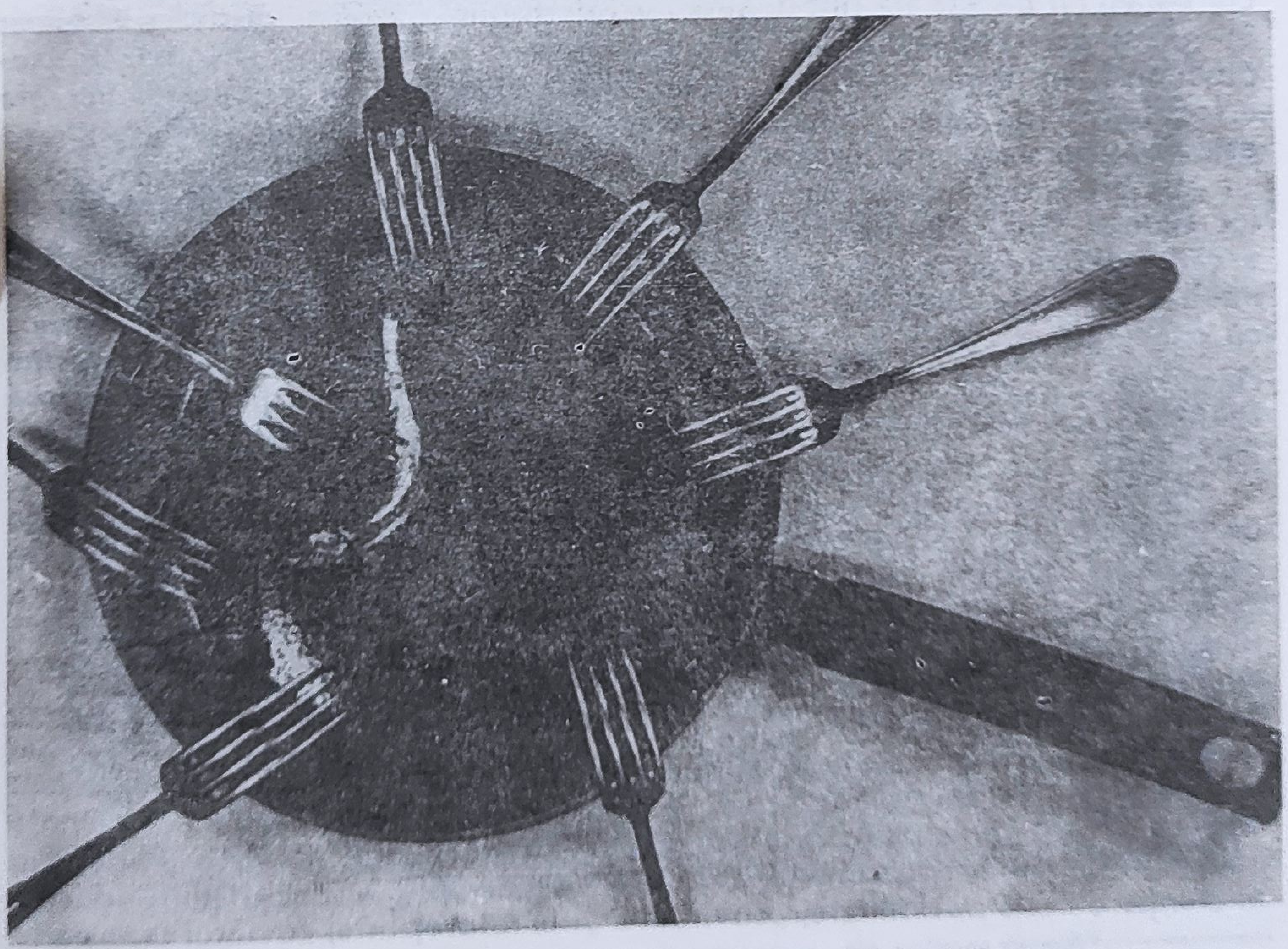
aplicat cu precădere în lucrările lor. Studiile lui Man Ray — cunoscutele rayografii — nu sînt altceva decît eseuri, iar lui Minor White îi aparține seria* — o secvență de imagini cu un fir comun care *împreună* duc la un efect sporit și uneori diferit de cel al lucrărilor luate separat.

Pentru acei amatori tentați de a-și proba suplețea rafinamentelor de exprimare, vom menționa cîteva dintre posibilitățile mai la îndemînă.

La fotografiere, posibilitățile tehnice sînt limitate și mai puțin eficace datorită influenței *obiectivismului* pe care îl are imaginea dată de obiectiv, care inoculează un profund sens realist în reprezentarea mediului înconjurător. Deturnarea către eseu se poate face cu ajutorul filtrelor, prismelor, supraimpresiunilor, variației focalelor etc. Simpla schimbare a focalei poate să reformeze esența aceluiași cadru prin forțarea perspectivei, detașînd subiectul prin aducere în prim plan sau să facă să dispară în fundal elemente nesemnificative prin dizolvarea în neclaritate oferită de diafragma deschisă a unui teleobiectiv. Chiar și simpla schimbare a diafragmei poate avea efecte cu totul opuse. Ar fi greșit să se creadă că banala aplicare a unui filtru portocaliu (la o imagine în alb-negru) pentru evidențierea norior, va transforma

---

* Cicluri de lucrări au fost făcute încă de la începutul artei fotografice, dar nu pentru a fi interpretate ca o lucrare.



Exemplu tipic din ceea ce s-ar numi eseu.

respectiva imagine dintr-un peisaj care ar fi fost nesemnificativ fără filtru, într-un eseu. Este foarte posibil însă ca la același peisaj filtrat portocaliu să poată contribui la accentuarea dramatismului și prin corelare cu alte elemente să aducă elixirul care să facă din peisajul în discuție un eseu.

Cum s-a mai afirmat, simpla folosire a unui anume accesoriu sau procedeu nu întotdeauna ridică nivelul calitativ al unei lucrări și cu atît mai puțin duce la transformarea ei într-un eseu. Adîncile metamorfoze pe care le suferă o imagine pentru a deveni un eseu nu trebuie înțelese ca aparținînd obligatoriu aspectului tehnic. Aplicarea intensivă a unui procedeu sau a mai multora nu conferă automat nici unei imagini nici măcar rangul de mai bun. Acest fapt pare foarte puțin înțeles de unii fotografi care după ce au deprins ceva abilitate manuală se aruncă cu vivacitate pe lunecosul tărîm al artei eseului.

Un filtru multiprism va putea cu ușurință sugera, să spunem, visul (în care imaginea centrală să prezinte subiectul, iar imaginile laterale să arate diferite iposaze vizionare sau ale dorințelor), dar aceeași imagine va putea fi mai bine făcută prin procedee de impresiune separată pe aceeași hîrtie de laborator.

În camera (odaia) obscură se deschid porțile celor mai multe dintre procedeele prin care se pot obține imagini al căror conținut să poată fi încadrat în categoria eseurilor. O simplă înșiruire a acestor procedee ne permite să constatăm cît de variate pot fi: separare de tonuri și fals relief descrise sumar în vol. 1, pag. 155—156, low key, high key, contrast extrem, solarizare, supraimpresiuni, trame, distrosii, colaje*. Ultimul dintre procedeele enumerate a fost folosit de către Rejlander pentru lucrarea „Două căi ale vieții" care este considerată prima lucrare eseu (1857).

La înșiruirea de mai sus trebuie adăugată și culoarea. Îi rezervăm un loc separat, deoarece pe lîngă rolul pe care îl poate avea ca element prin a cărui deliberată modificare se pot induce privitorului stări conforme cu intenția artistului, culoarea mai are și rolul intrinsec prin care se comunică cu ochiul privitorului așa cum este, fără modificări prin filtru sau procedee chimice. Prin intervenția deliberată a artistului, care, schimbînd culoarea sau nuanța, poate schimba și sensul comunicării pe care ea l-a avut inițial.

Există posibilități ca o imagine să devină eseu fără nici o intervenție de natură tehnică. Simpla modificare a cadrajului ori a înălțimii de la care este luată imaginea poate rupe bariera către eseu. Fotografia unui scaun a cărui imagine a fost luată de la înălțimea ochiului unui om în picioare înseamnă simplu scaun. Dacă ne dăm ostenelala să ne lăsăm pe vine fotografiind scaunul dintr-un unghi foarte jos, astfel ca imaginea acestuia să apară de jos în sus, vom schimba total sensul imaginii. Deși această imagine arată tot un scaun, sensul este cu totul nou, imaginea putînd să semnifice un post important la care se aspiră ori un loc greu abordabil. Prin adăugarea cîtorva cuvinte lîngă o atare imagine (adică titlul), sensul poate fi întărit sau schimbat din nou, putîndu-se imprima un sens, ironic, de exemplu. Cu acest titlu aducem în atenție o nouă posibilitate, „cuvîntul". Și la fotoreportaj cuvîntul face parte

---

* Aceste tehnici vor fi descrise separat, în capitolul următor.



Latura hazlie a eseului — fotografia de umor „Un colţişor liniştit".

din conținut, dar el are rolul de a completa și lămuri prin explicații ceea ce se vede.

Eseul cere cuvîntului un rost cu totul nou, într-un fel opus celui de la fotoreportaj am zice, prin care slova schimbă total sensul pe care îl poate avea imaginea. Prin cuvînt putem atrage atenția asupra unui amănunt corelîndu-l cu un alt element și care altfel n-ar fi fost nici măcar observat. Prin gîndire (stimulată de cuvînt), putem aduce „ceva" din afara imaginii prin care se strămută, schimbîndu-se radical sensul avut inițial, calitatea de eseu fiind dată de noul sens al simbiozei dintre imagine și text.

Aceste cîteva posibilități pe care artistul le poate folosi în retorta de unde se va distila noua viziune eliberată de reziduurile elementelor redundante nu chezășuiește transpunerea în postură de eseu a figurii de la care s-a plecat. Trebuie să se rețină că forța expresiei și capacitatea de persuasiune nu constau în numărul sau complexitatea procedeelor de prefacere, ci în rafinamentul și finețea aplicării acestora.

Prin felul în care eseul reunește mai multe feluri de exprimare se produce o înlănțuire între fotografie și celelate forme de artă, iar imaginea devine un polarizator în jurul căruia tind să fuzioneze mijloace foarte diferite de manifestare artistică. Acest stadiu este însă o culme teoretică vecină cu idealul, care este foarte greu de atins. Chiar și prima imagine de obîrșie a eseului „Două căi ale vieții" a stîrnit încă de la început vii controverse fiindu-i contestate calitățile artistice, iar astăzi multe voci avizate negînd-i orice valoare artistică. Fără a pune în discuție lucrările celor fără har, chiar și unii fotografi avizați pot cădea în trapele oferite de împrejurimile eseului,executînd lucrări facile și ușor incadrabile în maldărul kitsch-urilor.

Avînd un mod de alcătuire foare elaborat, eseul este genul fotografic care se apropie cel mai mult de străfundurile percepției subconștiente la care se adaugă și participarea cognitivă conștientă. Datorită acestui mod dual de receptare, un eseu nu va putea niciodată să aparțină unui diletant. Un „butonist" avînd un fotoaparat foarte bun poate prinde un instantaneu deosebit, dar eseul este o piatră de încercare peste care pot trece numai cei talentați și care au ajuns să lucreze cu un profesionalism fără compromisuri.

Prin aplicarea imaginativă a procedeelor tehnice pentru realizarea unui eseu se poate dovedi că acest gen este latura cea mai creatoare a fotografiei capabilă de abstracțiuni și prin aceasta intrînd cu șanse în competiția creatorilor de valori alături de celelalte forme de exprimare artistică. Din acest punct de vedere, eseul se depărtează de fotografie la care determinant este momentul și se apropie de formele de exprimare elaborată, unde esențială este viziunea. Dacă ar fi să încercăm o similitudine, ar trebui să ne apropiem de muzică la care condiția de universalitate este mai bine reprezentată decît față de poezie (de care eseul este adesea apropiat) care avînd un specific național foarte puternic datorită limbajului, este greu traductibilă.

Aceste afinități cu artele majore sînt susținute și de alte calități ale eseului. Bunăoară acesta este cel mai potrivit dintre genurile fotografiei artistice care se pretează la lucrări urmărind stilurile ce au apărut în pictură, im-

presionismul, cubismul, suprarealismul etc., stiluri care își pot găsi reflectarea în lucrări de eseu fotografic.

Plecînd de la un „fragment de realitate" (fotografia, afirmă S. Sontag, este suprarealistă ca obiect în sine) prin coordonata continuă a timpului, eseul ne poate conduce la evadarea din lumea reală a obiectivului și pătrunderea în lumea ideilor transpuse în formă, devenind astfel o fereastră spre eternitate. De fapt, ne putem întreba ce este real în fotografie. Un răspuns obiectiv ne-ar obliga să recunoaștem că pe cartonul cu granule de argint în gelatină noi trebuie să operăm cu simboluri și convenții larg acceptate pentru a transmite și recepta conținutul. Printr-o astfel de optică, putem considera că eseul introduce relații noi între valori anterioare prestabilite.

Minor White spune că impresiile pe care le acumulăm din lumea exterioară nu le putem comunica decît în mod simbolic printr-un eseu și nu printr-un instantaneu. Dar lumea este mare și opiniile diferă. Adversarii eseului apreciază că acesta nu este decît o „făcătură"* și că numai o imagine cinstită așa cum o dă instantaneul, poate să prezinte spre cunoaștere aspecte ale lumii exterioare; dar aceștia neglijează *lumea interioară* a artistului care prin eseu poate să-și transcrie propriile emoții într-o imagine reală. O lucrare de acest gen nu trebuie să fie neapărat moralizatoare; ea poate să încerce să exprime una sau mai multe dintre problemele care îl preocupă pe autor. Într-o astfel de lucrare se reflectă mai degrabă un simțămînt persistent decît o *stare trecătoare*. *Irving Penn* își definește profesia de credință spunînd că el încearcă să găsească universalul și calitățile durabile în timp decît să înregistreze situații accidentale ori tranzitorii. Artistul poate (și este de dorit) întîi să *gîndească* (în sensul să mediteze) ceea ce va face apoi să-și *elaboreze* modul în care va proceda și în sfîrșit să aplice procedele tehnice pe care le consideră potrivite cu ceea ce vrea să facă. Aceasta ar putea fi denumită calea cerebrală, dar mai există o cale, poate prea des folosită, prin care artistul, avînd disponibilități de energie și timp, își propune ceva de genul: „hai să fac un eseu". După scurte explorări și pentru că are ceva hîrtie „extra hard" și niște revelator contrast, se decide pe loc: „voi face o grafizare cu contrast extrem". Eseistul nostru va trece apoi la alegerea unui cadru care să se preteze din punct de vedere tehnic la contrast extrem. Dacă substanța imaginii este sau nu în concordanță cu procedeul tehnic ales, nu mai are importanță și ce să mai spunem de acordul dintre conținut și starea sufletească a „artistului". O astfel de lucrare este doar din punct de vedere tehnic un eseu deși întîmplarea poate potrivi astfel lucrurile încît acest eseu să se afle pe o frecvență de rezonanță a unui privitor. Fără a fi direct împotriva unui astfel de model, ne exprimăm rezerva în fața valorii artistice în care „artistul uzurpă locul hazardului care este cel ce face astfel de jocuri.

---

* termen cu sens peiorativ pentru manipulări care transformă imaginea dată de obiectiv

Marii artiști fotografi care au abordat și eseul au suferit de multe ori influența directă din partea unor precursori din pictură. Cecil Beaton în perioada cea mai creatoare a activității sale a suferit influența lui Salvador Dali; din această perioadă, C. Beaton ne-a lăsat o serie de portrete de o certă factură suprarealistă. În ceea ce privește acest curent, putem afirma că fotografia are o contribuție majoră la dezvoltarea sa. Printre vîrfurile acestei mișcări se numără și Duane Michals cu seria de fotografii „Moartea vine spre bătrîna doamnă" unde se simte influența directă a lui René Magritte.

Dar să privim comparativ spre doi fotografi care au fotografiat același subiect. Minor White cu studiile formelor naturale pe care fantezia naturii le-a săpat în stînci, pe care acesta le-a fotografiat alegîndu-și unghiurile astfel încît aceste forme capătă o nouă viață devenind frustrare și alinare. În comparație cu acesta, E. Weston, ale cărui imagini de roci sînt la fel de semnificative și sugestive prin textură și lumină sînt astfel prezentate încît transmit o forță puțin comună în alte imagini, astfel că fotografiile acelorași roci de către acești doi mari fotografi diferă substanțial cînd le apreciem din punctul de vedere al semnificației pe care ne-o transmit. De altfel, E. Weston care a fost adeptul fotografiilor cinstite nu avea deloc păreri apreciative despre eseu, opinia și deviza sa fiind: „Nimic în plus ca interpretare ci doar Prezentare".

Posibilitățile de interpretare multiplă pentru aceeași imagine pe care le oferă eseul nu sînt întrecute de nici un alt gen al fotografiei. Această libertate de tălmăcire a sensurilor, care introduce și o doză de ambiguitate are ca revers al medaliei un răspuns marcat de lipsă de interes a cercurilor mai puțin avizate (dar mai numeroase) ale publicului care așteaptă (din partea fotografilor) să-i fie prezentate lucrări cu sensuri mai puțin echivoce.

Singurul fel de eseu care este apreciat de marele public, în măsura în care este sesizată poanta, este fotografia umoristică. Prin natura sa și prin felul în care se obțin efectele de haz acest gen încadrîndu-se lejer în eseu chiar dacă fotografia umoristică își poate datora suculența mai mult situațiilor decît gîndirii și elaborării autorului.

Dilema de a alege între o lucrare inconsistentă dar accesibilă și o lucrare complexă în care conținutul se citește mai puțin ușor (cu cît știi mai multe și ai mai multe de spus, cu atît drumul devine mai geru, ne avertizează E. Steichen) arareori se soldează cu un cîștig valoric autentic. În astfel de situații este mai bine să renunțăm la lucrare și să lăsăm criticii să rezolve dilema. De altfel, absența unei dezvoltări în domeniul criticii a dus la concluzia greșită că eseul are o pondere exclusiv abstractă. Cît de eronată este această opinie ne-o probează M. Hoppen despre ale cărui lucrări se spune că trebuie să le privești de două ori după ce le-ai privit a doua oară. Michael Hoppen este un fotograf comercial de reclame unde aplică cu succes fotografia în stil eseu. El a cîștigat cu astfel de lucrări mai mule competiții internaționale organizate de mari firme comerciale (Benson și Hedges, Automobil Co. etc.); întrebat care este cheia acestor succese, el a declarat că orice fotografie profundă începe cu o idee profundă.



„Dispozitiv economic de colectare a apelor".



„O convorbire importantă".

Dezvoltarea actuală a fotografiei îi datorează mult eseului. Prin implicarea sa în efervescența evoluției celorlalte arte, eseul menține standardul fotografiei în frontul progresului. Deplina concordanță între fotografia experimentală (cu care eseul se identifică), și avangarda mișcării din arta modernă își găsește o reflectare în portretele unor artiști realizate în stilul artei acestora. Exemple tipice sînt seria lucrărilor Philippe Halsman făcute lui Salvador Dali sau sculptorului Henry More de către Van Deren Coke. Acest din urmă fotograf mai puțin cunoscut de noi, dar o persoană foarte apreciată în lumea muzeelor, este curatorul care a revitalizat secția de fotografie a Muzeului de Artă Modernă din San Francisco, ale cărui porți le ține deschise în special pentru lucrăriie de fotografie experimentală.

Calitățile eseului, care pot fi discutabile dar nu contestabile îl situează înr-o poziție aparte deoarece granița între sublim și ridicol este netrasată, iar cei care se hazardează pe acest tărîm își asumă riscul de a nu ști de ce parte a graniței se află.

La eseu nu este potrivit să discutăm de luarea imaginii, echipament sau matriale, deoarece marele grad de libertate ne îndreptățește să-l citām pe Edward Steichen care consideră că „nici un fotograf nu a epuizat încă posibilitățile celui mai simplu fotoaparat".



„Ajutor prețios".

NATURA STATICĂ

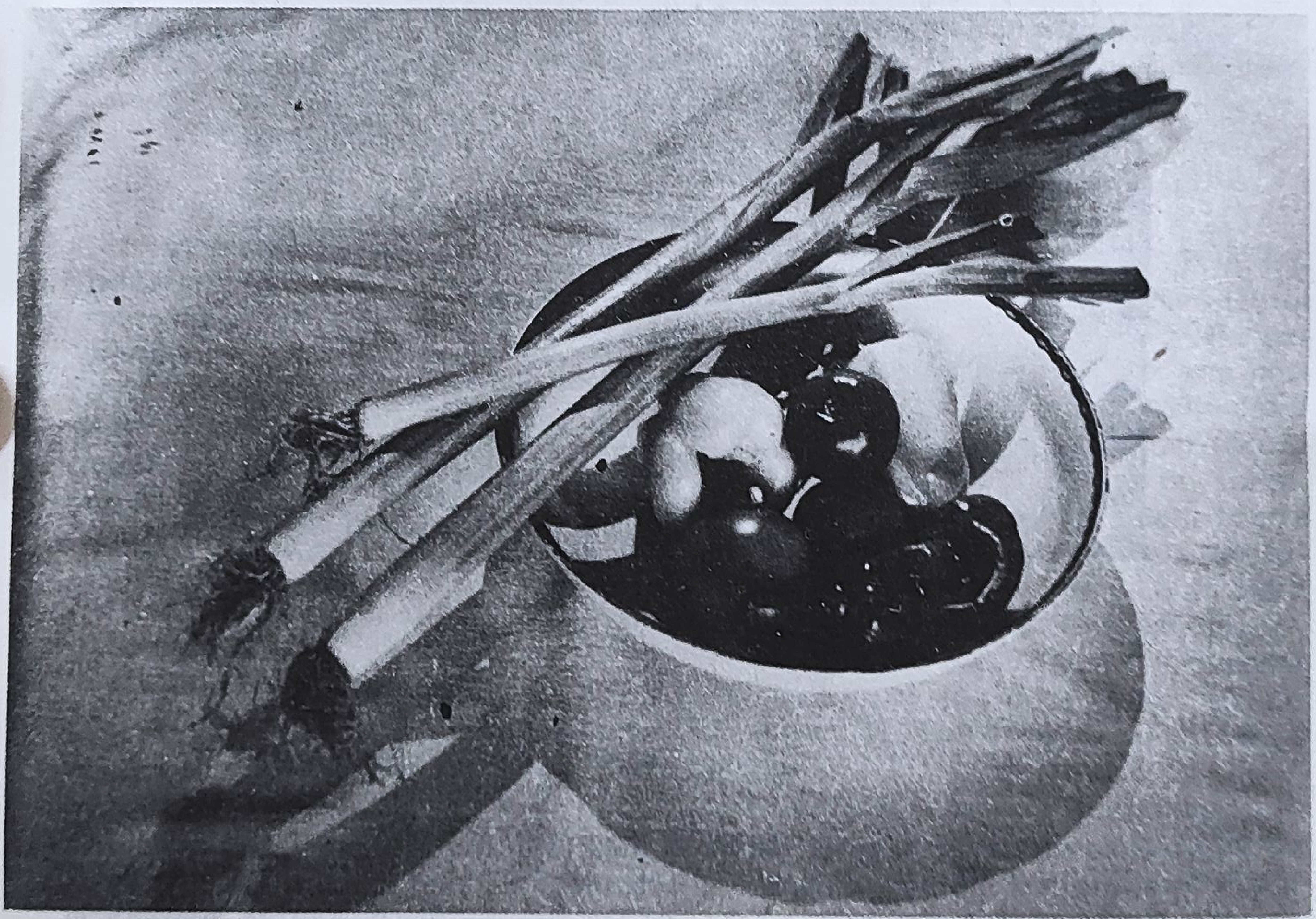
Avînd ca model și origine natura statică (sau natura moartă) din pictură, în fotografie acest gen de imagini a pătruns încă de la apariția fotografiei ca artă. Predispoziția naturală a fotografilor pentru acest gen se explică și prin sensibilitatea scăzută a materialelor care erau folosite în perioada copilăriei fotografiei.

Potrivit definiției, așa cum ne vine din pictură, natura statică este un gen al fotografiei în care se înfățișează obiecte grupate și aranjate într-un anumit decor. Aceste obiece se alegeau dintre flori, fructe sau vînat (în pictură) și într-o gamă ceva mai variată în fotografie, unde alături de alimente sînt folosite și alte obiecte care prin aspectul lor se pretează la studii de formă, contur sau culoare.

Primele lucrări de natură statică au fost create de către pictorii secolului al XVII-lea, iar în Italia chiar la sfîrșitul secolului al XVI-lea, pentru fotografie fiind mai importantă filiația franceză unde natura statică a început să preocupe cercurile pictorilor și graficienilor abia în secolul al XVIII-lea.

În fotografie, natura statică a constituit un gen predilect încă de la apariție. Una dintre imaginile prezentate de Daguerre în 1837 a fost un colț de masă din studioul artistului. Doi ani mai tîrziu, aproape simultan cu englezul Talbot, francezul H. Bayard probează procedeul său de a obține o imagine pe hîrtie printr-o „Natură moartă" compusă dintr-un aranjament de statuete.

Natura statică este singurul gen despre care se poate spune că a menținut constant (e drept, nu la o cotă ridicată) interesul fotografilor, fiind în același



Exemplu de natură statică semireușită (proasta calitate a focalizării, tonuri prea adînci la ardeiul gras).

timp și dintre cele mai tradiționale genuri. Preocuparea pentru acest gen își găsește cu ușurință justificarea dacă ne gîndim că prin esența sa, natura statică oferă căi de cunoaștere în sensul cel mai larg pe care îl poate oferi o imagine. În ucenicie se fac studii de efecte ale luminii pe diverse suprafețe (să ne amintim de lecția cu piramida, sfera și cubul iluminată în diferite moduri) care se continuă cu studii ale texturilor, ale formelor și volumelor și pînă la adîncirea procesului de autocunoaștere pe care îl încearcă cei ajunși dincolo de stadiul de amatori avizați. Prin acest proces de studii introspective se face legătura dintre eseu și natura statică. În acest sens, am inclus în același grupaj ambele genuri, considerînd, natura statică un caz particular al eseului.

Natura statică oferă deci pentru orice nivel serioase motive de abordare. Ca artă de exercițiu, prin natura statică avem posibilitatea de a aprofunda oricare dintre factorii cu valențe creatoare: deprinderea și controlul fotocompoziției, elementele de volum și suprafață mai sus menționate și (foarte important) interrelațiile conexe, ajungînd astfel la exerciții de arta.

Toate acestea constituie ceea ce s-ar putea numi valoarea de bază, dar natura statică așa cum o cunoaștem azi are asigurat un fotoliu privilegiat într-unul dintre cele mai fertile cîmpuri: fotografia publicitară. Care dintre noi, răsfoind o revistă ilustrată nu am salivat cînd am dat peste o reclamă a vreunui „nou" produs gastronomic folosit pe vremuri de bucătăria tradițională, ori nu am examinat cu interes imaginea unui obiect care se insinuează privitor printr-un „nu știu ce" rafinament al prezentării.

Cu ani în urmă am avut ocazia de a discuta despre fotografia publicitară cu unul dintre cei mai buni fotografi polonezi, A. Fogiel. Acesta mi-a arătat o fotografie de reclamă, foarte reușită, a unui set de perii, iar după aceea obiectele reclamei. Trebuie să spun că am fost foarte impresionat de faptul că obiectele reale arătau mai puțin bine decît se vedeau a fi în fotografia publicitară.

Dincolo de greutățile didactice, abordarea fotografiei de naturi statice pare a fi o chestiune lipsită total de orice fel de dificultăți. Ar fi suficientă o întîlnire ratată din cauza unei după-amieze ploioase pentru a purcede la realizarea unei splendide imagini de natură statică. Vrînd să ne apucăm voioși de treabă, vom constata că încă de la amenajarea „colțișorului" ne vom împiedica de „mici probleme" care ne vor arăta că realitatea este alta decît am dorit-o. Totul pare complicat: omogenitatea iluminării sau a fondului, suportul, aranjamentul. Să nu demobilizăm, natura statică nu este un gen ușor. Exceptînd pe cei foarte superficiali (care abia dacă și-ar da osteneală să privească ce au încadrat în vizor cînd ar face o poză a unui colț de pe masa din bucătărie, lăudîndu-se după aceea că au realizat o lucrare de natură statică) să purcedem la drum cu metodă și muncă susținută, stabilind astfel premisele unei eventuale reușite.

Începutul drumului trebuie să se facă printr-o autoanaliză în urma căreia să încercăm să răspundem la întrebările de esență: ce vreau să exprim cu această imagine și cum se poate face mai bine? Fără a fi necesară profunzimea meditațiilor premergătoare eseului, aceste întrebări necesită răspunsuri care să ne permită o abordare victorioasă.

Să presupunem că dorim o compoziție prin care să arătăm cu ajutorul formelor o stare de calm (putem tot atît de bine să încercăm, aceeași temă în texturi). În consecință vom alege obiecte avînd forme rotunjite care trebuiesc dispuse într-un aranjament mai degrabă pe orizonală decît pe verticală, grupare care să degaje echilibru și stabilitate. Vom face uz de legile percepției și de principiile fotocompoziției, așezînd cu răbdare obiectele pînă cînd vom fi pe deplin satisfăcuți de munca noastră. Nu trebuie să ne lăsăm influențați de alte lucrări care ne-au plăcut sau au faimă. Ceea ce facem trebuie să facem în felul nostru. Dacă imaginea este pe material color, vom avea grijă ca valorile cromatice să conțină culori pastelate și aflate în relații de armonie, iar pentru alb-negru ne vom feri de contraste extreme. Ca fel de iluminare vom prefera unul difuz ce va da umbre blînde și lipsite de unghiuri ascuțite și contururi nete. Totul trebuie să conveargă spre ilustrarea temei „Stare de calm".

Din exemplul de mai sus, putem aprecia că un adevărat studiu pe o imagine de natură statică necesită, pe lîngă pregătirea tehnică, și multe cunoștințe legate de legile percepției și ale compoziției. Analiza care se face cu privire la aranjarea obiectelor trebuie să meargă pînă la cel mai fin și aparent neînsemnat detaliu. De exemplu, pentru tema de mai sus nu am spus nimic despre textura obiectelor alese. Chiar dacă obiectele alese sînt curbe, dar suprafața acestora are o natură grosieră munca noastră riscă să fi fost în van deoarece o textură mare și neordonată contrastează puternic contrazicîndu-le pînă la anulare.

Dacă am fi interesați în redarea texturii, va trebui să schimbăm radical în primul rînd felul iluminării. În locul unei lumini difuze ne va fi necesară o iluminare dură și dintr-un unghi razant, pentru a reliefa textura care ne interesează.

Fiind vorba de o imagine pe care o putem compune în întregime din elemente alese după libera noastră inspirație, natura statică pășește peste granița de artă analitică cu care este stigmatizată fotografia și se apropie de suveranitatea picturii. Prin trecerea acestei granițe. fotograful devine dator cu un nivel de competență care să-i permită tratarea la o cotă acceptabilă a temei alese. Cine ridică mănușa acestui gen este confruntat cu propria lui competență și trebuie să se aștepte la critici nemiloase. Condițiile tehnice perfecte și sub controlul total al fotografului fac nulă orice scuză pentru un nivel necorespunzător. Natura statică nu este o tribună a debutanților, ea este în primul rînd tabla de șah a maeștrilor.

Presupunînd cunoscute aspectele tehnice și înțelese condițiile în care trebuie realizată o imagine de natură statică, să jalonăm cîteva dintre etapele de realizare ale unei naturi statice:

— Stabilirea temei. Acest punct de plecare se alege cu deplin temei, ținînd cont de afinitățile noastre, în strînsă dependență de personalitatea psihică. Pentru început nu este obligatoriu să căutăm o temă cu rezonanțe meditative sau iz filosofic. Ne putem rezuma la o propunere de studiu al formelor, corelate cu iluminarea, de exemplu. Este chiar de dorit ca pentru început să ne axăm pe o serie de analize în care să aprofundăm interdependențele ce există între volum și culoare, formă și conținut, tonuri și lumini

etc. Este de la sine înțeles că alegerea temei este intim corelată cu temperamentul.

Se vor alege obiectele care constituie suportul material al temei stabilite.

În funcție de aceste corpuri se va alege fundalul. Începînd din această etapă vom observa cum interacționează obiectele alese cu fundalul.

Urmează apoi aranjarea acestor obiecte astfel încît să se constituie într-o compoziție în acord cu ceea ce dorim. Se va urmări și felul în care aceste elemente se suportă reciproc. O nepotrivire în acest sens poate să ducă la dezacorduri și tensiuni nedorite.

După efectuarea acestor studii, se va trece la alegerea iluminării. Aici va trebui să optăm pentru calitatea lumii, numărul surselor și direcția de iluminare. Felul în care va fi aleasă lumina impune cheia interpretărilor ulterioare ale întregii imagini. De exemplu, după cum lumina va fi difuză sau colimată, se vor imprima aspecte diferite suprafețelor obiectelor și se vor stabili relații prin umbrele lăsate de obiecte între ele.

Preizăm că într-o lucrare de natură statică nu numai umbrele pot crea legături. Asocieri se mai pot face și prin poziția elementelor, dar mai ales prin corelațiile intelectuale ce se stabilesc în mintea privitorului. O pereche de ochelari cu brațele desfăcute pusă pe o carte deschisă ne va forța să deducem că cititorul abia a plecat și se va întoarce curînd, pe cînd aceeași pereche de ochelari, dar cu ramele strînse și așezată pe o carte închisă ne va sugera doar o atmosferă intelectuală, fără a mai fi obligați să ne punem problema dacă cititorul va sosi sau a plecat.

La fel de importantă ca și calitatea luminii este direcția de unde cade aceasta pe obiectele naturii statice. De direcția luminii poate depinde și numărul de surse suplimentare necesare. Se va putea alege orice direcție, avîndu-se în vedere cele spuse despre lumină în vol. I, pag. 88—89. Obișnuit sînt suficiente 2—3 surse de lumină: o lumină principală, una de umplere și o lumină de efect. Cînd lucrăm cu obiecte translucide sau transparente, foarte potrivite sînt corturile de lumină și/sau lumina de dedesupt, în acest caz obiectele fiind așezate pe o placă transparentă.

— *Direcția de fotografiere.* Aranjamentul obiectelor și al fundalului a fost făcut în ideea unei anume direcții de fotografiere. Avînd puse luminile, vom orienta fotoaparatul către subiect. La această etapă, o nouă capcană. De obicei, obiectele sînt așezate pe o suprafață la nivelul unei mese (80 cm de la sol), iar noi privim această grupare de la o înălțime de 160—180 cm, iar fotoaparatul este situat la o înălțime de 110—140 cm. Diferența dintre punctul de vedere al artistului și punctul de stație al fotoaparatuluui dă efecte importante, care devin evidente abia în fotografie. Neobservarea lipsei de concordanță între ce am văzut noi și ce a „văzut" fotoaparatul se datorează mai multor factori. În primul rînd noi avem memoria celor văzute, care în absența unei îndelungate experiențe ne va împiedica să analizăm obiectiv (ca și fotoaparatul) imaginea din vizor. Dacă analiza se face pe geamul mat al unui fotoaparat de studio, este necesară o abilitate și mai pretențioasă pentru a interpreta o imagine răsturnată și inversată stînga-dreapta. Acestor remarci li s-ar putea obiecta că o diferență de cîțiva zeci de cm între nivelul ochiului și al fotoaparatului este neimportantă. Această obiecție este perfect

justificată la distanțe mari dintre fotoaparat și subiect, de ordinul metrilor sau zecilor de metri. La natura statică, distanța între fotoaparat și subiect fiind în jurul a 80—90 cm, deci mai către macrofotografie, se produc modificări semnificative, care se manifestă prin deformări și alterări ale imaginii analizate față de cea văzută.

Analiza grupării obiectelor pe care vrem să le fotografiem ca natură statică se complică de la o etapă la alta, fiecare element adițional complicînd din ce în ce mai mult analiza (durata ședinței crește cu pătratul numărului de paricipanți, spune o teorie a lui Shannon).

Prin alegerea temei, în psihicul artistului se declanșează un proces în avalanșă în care mintea ar trebui, prin analizele făcute, să aibă un rol de moderator. Acest proces devine din ce în ce mai necontrolabil, pe măsură ce crește complexitatea elementelor supuse studiului. Aceste afirmații nu sînt numai descoperiri ca rezultat al experienței personale a autorului, ele pot fi dovedite cu ușurință prin relațiile matematice ale analizei combinatorii. Presupunînd că avem un grupaj de 2 elemente (o sticlă și o farfurie) la care am stabilit deja pozițiile între ele (una dintr-o infinitate), așezate pe un fundal pe care îl putem alege dintre 3 culori (alte 3 variabile), la care avem o *singură* sursă de lumină ce poate fi așezată în una dintre cele 3 poziții fundamentale, vom avea de studiat și de ales între nu mai puțin de 9 combinații, numai pentru cele 3 feluri de iluminări în funcție de fundaluri. Dar luminile pot fi puse în orice poziție, iar fundalul are o altă nesfîrșită serie de posibilități. Păstrînd constante condițiile inițiale și adăugînd doar o singură lumină suplimentară, numărul combinațiilor crește la peste 80. Și nu sînt decît două obiecte. Fără nici o îndoială, natura statică este un subiect inepuizabil și unul dintre cele mai la îndemînă. De fapt, această libertate de alegere a poziției elementelor și a fundalului nu este altceva decît fotocompoziție în cea mai pură accepție a cuvîntului. Prin aceste „aranjamente" artistul își poate dovedi și ne poate convinge de maturitatea și subtilitatea cu care stăpînește mijloacele de a-și exprima intențiile.

Natura statică își multiplică o dată în plus posibilitățile de alegere și studiu dacă se introduce o nouă variabilă: culoarea. Dezideratul general declarat care justifică introducerea culorii este legat de dorința de a avea un plus de realism în imagine și prin aceasta să o facă mai convingătoare. Această dorință se reflectă și în natura statică, cu precădere în latura ei aplicativă — fotografia publicitară care trebuie să convingă de autenticitatea și calitatea obiectului prezentat în imagine. Un aparat electrocasnic sau un simplu pachet de țigări trebuie să imprime dorința și încrederea de a folosi produsul respectiv.

Prin introducerea culorii, studiul naturii statice aduce cu prețul unor complicații remarcabile un plus de conținut afectiv. Faptul că mărul prezentat în imaginea color este verzui și nu roșiatic este mai puțin important la nivel informațional față de senzația de răceală, discreție și distanțare pe care această culoare o poate transmite.

Stabilirea expunerii trebuie corelată doar cu diafragma pentru a controla profunzimea de cîmp, timpul de expunere putînd primi orice valoare. Această aparentă simplitate are un preț destul de ridicat deoarece măsurarea exponometrică se face cu destulă dificultate, fiindcă dimensiunile mici ale

obiectelor și luminozitățile diferite ale acestora nu ne permit o măsurare a luminii reflectate decît dacă avem un exponometru care măsoară pe spot ori un carton gri 18% (a se vedea la sfîrșitul volumului I). Măsurarea luminii incidente este valabilă numai cu o bună sferă de integrare și dacă nu avem o sursă de contralumină. Rezultate optime se obțin prin încercări. Aceste dificultăți sînt inerente doar începuturilor, deoarece în condiții de luminare constantă stabilirea expunerii pe baza experiențelor anterioare nu mai constituie o problemă.

Fotoaparatura folosită în fotografierea de naturi statice trebuie să întrunească unele calități specifice. În primul rînd să ne întoarcem la Ansel Adams care spunea că fotoaparatul cel mai bun este cel de formatul cel mai mare cu care se poate aborda subiectul dat. Ținînd cont de această pilulă de competență și avînd în vedere caracteristicile genului pentru natura statică unde nimic nu mișcă, lucrurile se aranjează după bunul plac (mai bine zis gust) iar timpul lucrează pentru noi, este ușor de întrevăzut că cel mai bun fotoaparat este unul de format mare (cît mai mare), la care posibilitățile de a fi descentrat pentru diferite corecții ne apar de asemenea salutare.

Din calitățile de finețe pe care trebuie să le aibă imaginea finală, deducem că obiectivul trebuie să fie de foarte bună calitate, deși nu este nevoie să fie și foarte luminos. În schimb este de dorit ca acest obiectiv să fie bine corectat pentru focalizări de la mică distanță. Pentru un fotoaparat de format 18 × 24 cm, raportul imagine obiect poate merge de la 1 : 1 la 1 : 4, deci practic obiectivul lucrează în sistem de macrofotografiere. La aceste rapoarte, profunzimea de cîmp este foarte mică, deci pentru o claritate în profunzime convenabilă, este necesară folosirea unor diafragme foarte mici f : 32 f : 45 sau f : 64. Iată de ce luminozitatea obiectivului folosit este necesară doar pentru a efectua o focalizare cît mai controlată.

Aceste cerințe ar fi optime pentru imaginile de natură statică. Cine nu are un astfel de fotoaparat nu trebuie să dispere. Cu optica și calitățile fotoaparatelor de azi nu mai este neobișnuit ca imaginile de natură statică să fie abordate și cu fotoaparate de format mediu și chiar de 35 mm. Acestea din urmă au avantajul unei manevrabilități dintre cele mai bune. Cu fotoaparate de format mic nu vom avea nici dificultatea lucrului în regim macro, deoarece marea majoritate a obiectivelor normale cu focale de 50 mm acoperă cu ușurință focalizarea începînd de la 40—50 cm fără a vorbi de cele cu posibilități macro.

Materialele fotosensibile trebuie să întrunească o singură cerință: calitatea maximă, nefiind restricții legate de sensibilitate. Se pot folosi, dacă aceasta susține intenția artistului, materiale foarte sensibile care au granulația cea mai mare, deși canoanele genului recomandă materiale de sensibilitate mică și cu granulație ultrafină, această pretenție neafectînd tehnica de lucru deoarece fotoaparatul fiind pe trepied și natura fiind „moartă", nimeni nu mișcă, deci expunerile pot fi oricît de lungi. Edward Steichen care a fost un mare pasionat de natură statică, într-una din lucrările sale (din anul 1928) a vrut să facă un studiu de volume și să încerce să redea greutatea acestor volume. El a ales cîteva fructe („Trei pere și un măr") pe care le-a plasat într-un cort făcut dintr-o cuvertură și în care a fost introdus și fotoaparatul. Pentru a obține profunzimea dorită, acesta a avut atașată o

diafragmă confecționată manual pe care Steichen a calculat-o la f : 128. Iluminarea naturală a fost dată de un orificiu de mărimea unei monede, făcut în partea de sus a cortului. Steichen a făcut serii de expuneri începînd cu 6 ore și terminînd cu 36 de ore, adică *două zile și o noapte, cea mai lungă* dintre expunerile seriei.

După prelucrare, imaginea cea mai reprezentativă care susținea cel mai bine intențiile artistului a fost aceea care a avut expunerea cea mai lungă. O examinare mai atentă a acestei imagini i-a permis lui Steichen să constate că de fapt această imagine era compusă dintr-o serie de imagini ale căror dimensiuni variau cu foarte puțin. Aceste mici variații dădeau prin fuziune o imagine din care se degaja cu pregnanță impresia de volum. Micile variații ale dimensiunilor fructelor care dau atît de bine senzația de volum au fost explicate prin dilatarea și comprimarea fructelor și a fotoaparatului datorită variațiilor de temperatură între zi și noapte. Pasiunea cu care Steichen s-a dedicat acestui studiu i-a adus pe lîngă satisfacția obținerii imaginii dorite,



Multe imagini sînt la limita dintre genurile fotografice; pot fi eseu și portret; portret și reportaj; reportaj și peisaj. „Ițele se descurcă greu". Foto și comentarii Andrei Pandele.

care i-a dat pe deplin sensul volumelor într-o imagine plană și pe cea a explicării corecte a fenomenului. Mult mai recent, un alt fotograf, Jean François Malarmond, cu gînduri situate dincolo de banal, a fost preocupat de absența din imagine a celei de-a treia dimensiune și sugerarea ei prin perspectivă. Imaginea fotografică are un handicap irecuperabil în transmiterea și perceperea unor sensuri ale profunzimii. De aceea, el a studiat o rocă plană ce bloca privirea prin opacitatea ei, fotografiind o porțiune din suprafața acesteia, mărind-o. Raportul de mărire a fost astfel ales încît să devină vizibili porii și textura rocii. Prin aceasta, el a anulat cea de-a treia dimensiune. Aparenta opacitate a rocii ne dezvăluie o mare bogăție a desenului, iar granulația rocii și a materialului fotosensibil devenind comparabile prin compunere dau noi sensuri și deschid posibilități suplimentare de interpretare. Malarmond dovedește prin plastica minerală a rocii că obiectivitatea împinsă peste limită duce la relativarea limitelor obiectivității; cu această imagine, artistul dovedește că puterea descriptivă a fotografiei duce la descoperirea unor noi



În acțiune pe diagonală ascendentă, fetița de pe valea Izei cu minunatul costum maramureșan. Foto și comentarii Andrei Pandele.

sensuri prin dialogul continuu între real și subreal. Prin imaginea suprafeței unei simple roci Malarmond deschide porțile unui paradox: piatra fiind cum nu arată și arătînd cum nu este. Astfel de imagini șterg orice graniță între natura statică și eseu, iar o departajare nu ar fi nici obiectivă, nici binevenită.

Generosul cîmp care se deschide prin acest gen de fotografie oferă chiar și maeștrilor prilejuri de a descoperi laturi nebănuite ale propriului eu.

Prezentarea genurilor fotografiei artistice se oprește aici. Despre oricare dintre aceste genuri s-au scris și se vor mai scrie volume întregi. Prin această scurtă prezentare, autorul dorește să aducă în atenția începătorilor pasionați și cu chemare cîteva argumente pentru ca fiecare dintre aceste genuri să constituie un stagiu pe drumul spre autodepășire.

Mijloace de expresie

Un regretat și prea devreme dispărut pictor mi-a destăinuit mai de mult secretul de a face lucrările sale să pară ca avînd patina vremii, deși abia erau date jos de pe șevalet. Nefiind pictor, din metoda complicată și originală nu am reținut decît că folosea ceară de albine.

Orice pictor își poate pune culorile pe pînză cu o pensulă fină, una mai grosieră sau chiar direct cu spatula. În sculptură, artistul își șlefuiește opera făcînd-o atît de fină încît și privirea pare că devine o atingere prea dură. În altă lucrare, același sculptor poate lăsa materia să vorbească prin ea însăși, dăltuind grosier și abia conturînd esențialul, astfel că pentru necunoscători lucrarea poate să pară neterminată.

De ce folosec oare acești artiști procedee atît de variate pentru lucrările lor? Răspunsul este simplu: fiecare se folosește de mijlocul pe care îl crede cel mai potrivit pentru a exprima ceea ce dorește.

Aparent fotografia este lipsită de astfel de posibilități; prin procese și prelucrări exclusiv mecanice și fizico-chimice; un fotograf poate obține lucrarea finală fără nici o intervenție creatoare. Chiar și un nefotograf cu o sumară instruire poate azi să obțină o fotografie numai prin respectarea instrucțiunilor de folosire a fotoaparatului, a materialelor fotosensibile și a chimicalelor de prelucrare. De altfel această simplitate a adus la răspîndirea fotografiei în cercuri atît de largi. Aceste imagini ar putea fi (și sînt) obținute și de un robot. O astfel de fotografie „cinstită" poate avea o valoare documentară inestimabilă ar putea fi și foarte interesantă și pînă la urmă chiar artă. Această ultimă posibilitate este rară pentru că fotografia nu-și poate sintetiza singură subiectul, acesta fiind o reflectare a ceea ce a fost în fața obiectivului la declanșare. Afirmațiile acestea își au temeiul în ipoteza aplicării „ad literam" a instrucțiunilor de utilizare, dar imagini fotografice pot fi obținute și prin folosirea unor variante ale proceselor descrise în instrucțiuni și chiar prin îndepărtarea simțitoare de la acestea.

Încă din 1839, Talbort ne prezintă un desen fotogenic obținut direct pe o foaie de hîrtie fotosensibizată pe care mai întîi a așezat o plantă și după aceea a expus totul la lumină. Ulterior au apărut și alte imagini obținute care au primit denumiri după numele realizatorilor: schadografii, rayograme etc. Aceste încercări de a crea imagini prin procedee care diferă de filiera considerată clasică (fotoaparat-film-hîrtie) stau la originea dezvoltării tuturor

tehnicilor de azi, folosite pentru îmbogățirea mijloacelor de exprimare în fotografie. Cu ajutorul acestor metode, fotografii încearcă să extindă căile prin care să exprime ceea ce doresc.

O însușire a acestor procedee ne permite să constatăm că posibilitățile nu sînt reduse de fel:

— titlul
— granulația
— Tonalități deschise (High key)
— Tonalități închise (Low key)
— contrast extrem
— controlul tonurilor (posterizare)
— fals relief
— tehnici de conturare
— supraimpresiunui și colaje
— urme de flăcări
— trame
— distorsiuni
— culoare și filtre

Din această listă se observă că unele dintre aceste procedee se aplică la luarea imaginilor, iar altele implică prelucrări ulterioare. Filtrele, granulația, supraimpresiunile, tramele, distorsiunile și culoarea pot fi aplicate și la luarea imaginii și după aceea în laborator.

TITLUL

Am vorbit deja la fotoreportaj de rolul major pe care îl are un mic text care să aplice și să întregească astfel conținutul informativ documentar al imaginilor.

Prin titlul unei lucrări fotografice se înțelege denumirea acesteia sau o explicație care se atașează imagini cu referire la conținut sau pentru a da orientări de interpretare.

Titlul unei lucrări fotografice nu ete obligtoriu. Autorul și uneori organizatorii de expoziții dau titluri unor lucrări numai în scopul unei mai ușoare catalogări. Acest fel de titluri nu aduc nimic creator și nu sporesc valoarea emoțională pe care trebuie să o transmită lucrarea.

Ca mijloc de creație, titlul unei lucrări trebuie să contribuie activ la potențarea imaginii, să fie un catalizator în reacția de percepere mai intensă a ceea ce artistul a vrut să exprime. Cele cîteva cuvinte din care se compune titlul au valoare de sens contribuind deplin la întregirea conținutului pe care fotograful dorește să-l modeleze cu matrița imaginii.

Caracterul de mijloc de creație al titlului nu apare decît atunci cînd acesta se constitue într-un limbaj care împreună cu limbajul vizual al imaginii dezvoltă în lucrare noi sensuri — al treilea limbaj dacă vreți. Acest al treilea grai este cel pe care artistul îl destinează ca mesaj pentru privitor. Imaginea fără titlu poate fi mai săracă, titlul fără imagine poate să nu însemene nimic, dar împreună, acestea pot să aibă un efect cu totul special de multiplicare.

Să intrăm puțin în amănuntele acestor afirmații ce pot să pară nițel paradoxale. Scopul larg al cuvintelor este acela de a permite o comunica-

re, un schimb de idei. Dar cu aceleaşi cuvinte se pot exprima mai multe adevăruri. Putem spune deci că orice adevăr comunicabil îşi are sălaşul în cuvinte. Acesastă putere magică a cuvintelor capătă încă un sens aparte prin alăturarea unei imagini. Am putea spune că apare un alt limbaj specific bazat pe structura sensului comun pe care îl au cuvintele. Un titlu de lucrare luat separat îşi poate pierde sensul. De exemplu: „Nr. 4"; în sens obişnuit, nr 4 este un numeral care indică o cantitate, o mulţime. Pentru imaginea unui concurs de călărie, acest număr poate să aibă o semnificaţie total diferită. Nr. 4 poate să fie o concurentă între alţi opt sau nouă concurenţi, ori poate fi un chip cu totul deosebit între un grup de jochei (singurul vesel sau singurul concentrat) înaintea cursei. Tot acest număr poate să indice pe învingător sau pe ultimul înfrînt.

Tot acest număr mai poate constitui un titlu semnificativ şi la alte serii de lucrări din alte teme. Într-un şir de scaune numerotate poate să fie şters tocmai acest număr ori într-un teren de case demolate, pe unul din stîlpi să fi rămas plăcuţa cu numărul care încă se mai distinge bine, al fostei case.

În toate aceste situaţii, „Nr. 4" capătă sensuri diferite care devin semnificative numai împreună cu imaginea. Fără acest titlu, un privitor ar putea fi atras de altceva din imagine; în primul exemplu, privitorul ar putea privi spre încadrarea perfectă a jocheilor în peisajul hipodromului, ori spre armonia dintre jochei şi cai, fără a face vreo legătură că este singura concurentă între atîţia concurenţi.

Al doilea limbaj, adică cel cu care *ni se adresează imaginea*, este de asemenea bine precizat şi de sine stătător. În imaginea cu hipodromul ne pot interesa multe alte lucruri diferite. Un cunoscător al curselor de cai va fi interesat de competiţia în sine, examinînd atent alergarea cailor, cine este în frunte, ce jochei participă etc. Privitorul necunoscător va inspecta întreaga imagine din care îşi va face o părere despre aceste întreceri, iar cunoscătorul în fotografie va fi preocupat să înţeleagă cum a fost făcută imaginea, cu ce distanţă focală, pe ce sensibilitate de film. Deşi imaginea se adresează direct senzorialului, ceea ce putem vedea depinde în primul rînd de cultura noastră (văd ceea ce ştiu), de formaţia noastră şi de starea psihică pe care o avem. Modul în care ni se adresează o imagine şi felul în cum o vedem (ca într-un dialog vizual) depinde de legile percepţiei, deci, indubitabil limbajul imaginii este diferit de cel al versului, urmînd calea directă către sufletul nostru.

Prin asocierea cuvîntului la imagine, artistul ne forţează să primim mesajul său pe două căi total diferite: cea psihică şi cea intelectuală. Acesta ar fi cel de-al treilea limbaj despre care vorbeam. Această alăturare conceptuală nu trebuie înţeleasă ca o sumă a primelor două. Aici acţionează un mecanism de superadiţiune în care imaginea şi titlul fac mai mult decît suma lor. Pentru comparaţie să ne gîndim la felul în care se modifică viteza de developare a revelatorilor mixti de felul celor cu metol şi hidrochinonă în care viteza de developare este superioară vitezei de developare a fiecărui agent luat separat. Este ca şi cum imaginea şi titlul ar fi catalizator unul pentru celălalt.

Aceste calități speciale ale simbiozei imagine-cuvînt sînt pîndite de o foarte serioasă acțiune de subminare care se manifestă sub diferite forme și care generează argumente în defavoarea titlului:

— titlul poate să ajute o lucrare îmbogățindu-i conținutul, dar în acest caz imaginea este slabă;

— mulți fotografi sînt deacord că dacă o lucrare este cu adevărat foarte bună, spune singură ce are de spus, făcînd titlul inutil;

— o altă grupă crede că titlul este necesar doar pentru identificarea lucrării. Lucrarea nr. 32, lucrarea nr. 33 . . . Această din urmă grupă produce uzurparea cea mai periculoasă fiindcă, după cum spune Manuel Alvarez Bravo (cel mai celebru fotograf mexican) într-o astfel de expoziție personală, întîlnim cea mai absurdă colecție de titluri, care sînt ori prea evidente (sub fotografia unei cascade să fie scris „Cascadă"), ori stupide. Un titlu bine găsit ne mai spune M.A. Bravo este un real element de definire a imaginii.

O fotografie (cu copaci în tonuri întunecoase conținînd în fundal un mesteacăn foarte vizibil prin coaja sa albă iar în prim plan trei arbori în nuanțe negricioase) pe care Paul Caponigro a intitulat-o „Trei arbori", obligă pe căi intelectuale ca privitorul să-și îndrepte atenția către acești trei copaci mult mai greu de observat. Intenția autorului a fost de a crea spațialitate prin orientarea privirii către primul plan unde se găseau cei trei arbori, privire care este atrasă ca un magnet de fundal unde se găsea copacul luminos.

Chiar dacă am accepta numai valoarea documentară pe care o poate avea titlul și tot ar fi un cîștig, dar semnificația titlului este mult mai lăuntrică. Noi sîntem ființe vorbitoare și nu există argumente valabile care să probeze incompatibilitatea cuvîntului cu imaginea. Wilson Hicks (personalitate marcantă din lumea revistelor ilustrate) spune că fotograful de azi trebuie să fie mai mult scriitor decît pictor, iar Man Ray, după ce a văzut un nud făcut de Duchamp și intitulat „Nud coborînd pe scară", a decis să atașeze titlul lucrărilor sale, argumentînd că titlul nu explică lucrarea, dar adaugă ceea ce se numește elementul literar care implică și rațiunea.

Un alt mare fotograf — adversar al titlului — este convins că dacă poți spune ceva prin cuvînt, nu mai ai nevoie de un fotoaparat. Deși Lewis Hine, pentru că el a făcut afirmația de mai sus (cunoscut nouă prin șocantele imagini din țesătoriile care foloseau munca minorilor), nu se referă direct la titlu, putem deduce că nu agrea titlul , dincolo de simpla indicație de localizare în timp și spațiu. Chiar și un purist al imaginii ca Ansel Adams își completa imaginile sale cu cîte un titlu în care specifică detalii ale locului unde fusese făcută imaginea.

Ca opinie personală, autorul este în favoarea titlului, fără ca aceasta să fie o condiție impusă; unde nu găsim nimic de spus, mai bine să nu punem titlu. Prin însușirile sale, titlul trebuie să completeze inspirat conținutul imaginii, aducîndu-l la rezonanță cu intenția autorului. În acest sens nu cunosc un argument mai convingător decît citatul lui Octavian Paler în lucrarea „Un muzeu în labirint" pag. 168, unde spune că sub un tablou cu patru ființe nenorocite dormind într-o închisoare, Francisco Goya a scris: „Nu le treziți — somnul este adesea singura fericire a celui nenorocit".

Controversa cu sau fără titlu nu s-a încheiat și probabil nici n-o să se încheie. Cert este doar faptul că nu trebuie să vină nimeni să spună dacă o lucrare să aibă sau nu titlu; aceasta rămîne opțiunea artistului.

Marii artiști nu au pregetat să caute îndelung titluri cît mai potrivite pentru lucrările lor, iar atunci cînd un titlu se armonizează perfect cu imaginea, devine parte integrantă din aceasta. În această accepție îmi stăruie în minte întrebarea cum s-ar fi putut intitula „Coloana fără sfîrșit" de la Tîrgu Jiu dacă Brâncuși n-ar fi denumit-o astfel.

GRANULAȚIA

Poate la fel de controversată ca și titlul, granulația este de fapt suportul material din care se compune o imagine*. Foarte neobișnuită în comparație cu pictura, granulația mare, departe de a fi considerată mijloc de expresie, a constituit pînă acum cîteva decenii obiectul unei lupte continui pentru a fi făcută cît mai puțin vizibilă.

Prin intoducerea filmului de 35 mm, care implica mărirea simțitoare a imaginii negative, această luptă a implicat, pe lîngă fotografi și pe fabricanții de materiale fotosensibile. S-au încercat atît metode fizice prin folosirea unei lumini difuze în fotomăritor, cît și chimice prin utilizarea unor revelatoare speciale de felul Sease III, Acufine sau Microfen.

La rapoarte de mărire apreciabile, cînd imaginea este reprodusă după un film cu granulația mare, aceasta devine ușor vizibilă, avînd aspectul unor puncte. În astfel de situații, granulația poate deveni un mijloc de expresie sau procedeu compozițional care încă nu a fost pe deplin valorificat în arta fotografiei. Pictorii cunosc bine puterea de a crea efecte ale punctelor existînd chiar și un curent în pictură (pointiliștii) care obțineau imagini alcătuite numai din puncte și care privite de la o anumită distanță se compuneau într-o imagine continuă atît grafic cît și cromatic.

În fotografie, printre primele imagini în care granulația a fost folosită în mod deliberat pentru efectele pe care le dădea — deci ca mijloc de expresie, au fost realizate de către fotojurnaliștii de la revista Life, prin folosirea unei pelicule ultrasensibile (la nivelul anilor '30, '40) de 200-400 ASA, cu ajutorul căreia au făcut fotoreportaje la lumina ambiantă.

Ca mijloc de expresie, granulația poate fi obținută și într-o oarecare măsură controlată prin developări speciale (supradevelopări cu revelatoare dure și la temperatură ridicată) sau cu ajutorul unor trame — niște clișee mari avînd o anumită structură granulară pe toată suprafața, care se suprapun peste clișeul de reprodus. Modificarea mărimii granulare se poate obține mărind separat peste imaginea dată de clișeu.

Granulația mare produce un impact vizual deosebit, modificînd spectaculos imaginea la care se aplică. Utilizări tipice pentru granulația mare sînt

---

*) Riguros vorbind, granulația compune numai imaginea negativă. Pe copia pozitivă, punctele negre reprezintă în realitate spațiile dintre punctele componente ale imaginii negative.

imaginile la care se dorește evidențierea elementelor grosiere sau a unor texturi grosolane. Datorită punctelor de dimensiune mare, detaliile fine se pierd în astfel de imagini.

Departe de a fi evitată prin apariția filmelor moderne, granulația a devenit un mijloc de expresie curent și foarte sugestiv. Artiști fotografi ca Pedro Luis Raota sau Raph Gibson au folosit sau folosesc frecvent granulația mare în lucrările lor. Efectul granulației mari este cu atît mai puternic cu cît tonurile din imagine sînt mai numeroase și diferite, deși rezultate interesante se obțin și cînd imaginea este săracă în tonuri, iar acestea au densități apropiate.

Așa cum granulația cît mai mare este un mijloc de expresie, tot la fel de bine poate fi considerată și granulația cît mai mică, însă mult mai greu este controlul granulației în sensul micșorării ei dacă nu s-a făcut prin developare. Ceea ce se poate încerca sînt doar paleative care de cele mai multe ori nu justifică efortul. Trebuie precizat că orice încercare de acest fel are implicații și în celelalte caracteristici ale imaginii, tonuri, rezoluție, voal. Cîteva soluții care pot fi experimentate: ușoara defocalizare la măritul imaginii în camera obscură, folosirea unui sandvici compus din negativul cu granulația prea mare și unul cu un ton de gri omogen de granulație ultrafină, voalarea hîrtiei înainte de a se proiecta negativul sau după expunerea acestuia. Metoda voalării hîrtiei dă de multe ori rezultate bune deoarece granulația mare are un efect de mărire aparentă a contrastului.

Granulația ca mijloc de expresie este atît de eficace încît acționează și alături de alte procedee, pe unele potențîndu-le, iar pe altele atenuîndu-le. Exemple tipice sînt high-key-ul unde granulația mare este de obicei dăunătoare și low-key-ul unde mărimea granulației aduce un efect benefic.

TONALITĂȚI DESCHISE (HIGH KEY)

Denumirea și o primă aplicație a acestui procedeu au fost descrise cînd s-a vorbind despre portret, dar aplicațiile acestui mijloc de expresie nu se opresc aici. Ca și la portret, la oricare alt gen al fotografiei se pot găsi imagini care să se potrivească pentru a fi redate prin high-key. Premiul cel mare pentru fotografie în alb-negru al competiției Nikon din 1976 (din 41.897 intrări) a fost acordat unei lucrări — un peisaj marin tratat în high-key, în care elementul contrastant este redat în tonalități mai închise este dat de zonele de umbră a unor valuri foarte rafinat unduioase.

Valoarea acestei tehnici ca mijloc de expresie constă tocmai în felul în care artistul reușește să pună în evidență elementul autentic sau pregnant în comparație cu cîmpul abia insinuat de tonuri deschise al restului imaginii, în care detaliile mai mult se bănuiesc decît se disting.

Procedeul high-key-ului nu trebuie confundat cu ceea ce se obține uneori din greșeli de subexpunere la copiere sau din alte stîngăcii comise în lanțul proceselor de obținere a imaginii.

Prin procedeul tonalităților deschise, elementele din cadru care nu sînt redate în tonuri accentuate pot deveni lipsite de vigoare, delicate sau im-

ponderabile și prin opoziție, elementele bine conturate capătă, chiar dacă altfel n-ar avea, calități complementare celor din ariile deschise.

Ca și la portret, tehnica de obținere a imaginii în high key începe de la alegerea subiectului. Prin această alegere se va urmări ca tonalitățile subiectului să nu aibă o variație exagerată, adică un contrast prea mare între părțile luminoase și cele întunecoase. La portret și în studio în general, există un control destul de riguros al elementelor imaginii, control care se mai regăsește și la natura statică. La celelalte feluri de subiecte, posibilitățile de control sînt mult mai limitate. De aceea și alegerea subiectului este mai dificilă. Pentru orice subiect ar fi ales, este indicat ca iluminatul să fie difuz și frontal pentru a nu lăsa umbre, urmînd ca ariile care vor fi redate mai viguros să fie obținute prin prelucrări ulterioare.

Tehnica de lucru pentru a obține o imagine în tonuri deschise începe de la prelucrarea filmului. Developarea peliculei se va face într-un revelator ce lucrează moale sau foarte moale. Dacă cerințele expuse mai sus vi s-au părut prea greu de îndeplinit, trebuie să vă liniștiți deoarece dificultățile abia acum încep: clișeul va fi bogat expus (+1/2 pînă la 1 și 1/2 trepte de expunere), iar filmul va fi subdevelopat; prin acest procedeu se elimină o bună parte din contrastele supărătoare. Și la mărit se va alege o lumină difuză (fără condensor) iar hîrtia va avea o gradație cît mai moale. Expunerea prin fotomăritor va fi de asemenea generoasă, urmînd a fi ușor subdevelopată.

Pentru revelarea hîrtiei se vor folosi două revelatoare. La revelarea generală va fi utilizat un revelator ce lucrează foarte puțin energic, care va fi diluat la limita maximă (prin încercări) pentru ca să avem posibilitatea unui control prin timpul de revelare al subdevelopării.

Părțile imaginii pe care le dorim redate cu pregnanță și care trebuie să facă o figură contrastantă cu restul imaginii vor fi developate separat *înainte* de revelarea generală. Revelarea părților contrastante se va face cu ajutorul unei (sau unor) pensule foarte fine pe care le vom înmuia în cel de-al doilea revelator, care va trebui să lucreze foarte energic și viguros. Această revelare preliminară va fi făcută păstrînd hîrtia sub fotomăritor fără a fi fost mișcată după expunere. Pentru a ști ce trebuie să revelăm, vom lucra cu lumina fotomăritorului aprinsă, prin intermediul filtrului roșu. În acest fel, ne va fi destul de ușor să aducem revelatorul cu ajutorul pensulei exact în dreptul zonelor pe care le dorim.

Un alt procedeu utilizabil este ca după expunere (tot prin intermediul filtrului roșu) să conturăm cu un creion ariile ce vor fi developate contrast. Ne vom folosi de un creion dermatograf și deoarece aceste creioane se tocesc ușor vom avea la îndemînă mijloace de a-l ascuți.

Revelarea cu revelatorul contrast făcută cu pensula va fi efectuată cu cea mai mare grijă deoarece o mică eroare devine ușor vizibilă. Un „truc" ce poate să ne ajute în atenuarea unor eventuale astfel de greșeli este ca înainte de expunere să udăm hîrtia cu apă. După udare, vor fi scurse cu grijă toate picăturile (ce se pot constitui în mici lentile) urmînd ca expunerea prin fotomăritor să fie făcută pe hîrtia udă.

După revelare, este obligatorie existența unei băi stop care să oprească procesul ce ar putea continua în baia de fixare. Se va folosi un fixator proaspăt,

deoarece pe suprafaţa foarte deschisă a tonurilor vor fi foarte vizibile urmele economiei prost înţelese.

Pentru expunerea zonelor de contrast mai poate fi folosită tehnica expunerilor diferite. Se va expune cu un timp mai scurt întreaga imagine, iar zonelor pe care le dorim mai intense le vom da o expunere mai bogată. Pentru această tehnică sînt necesare hîrtii de mascare şi o grijă deosebită la efectuarea expunerii. Rezultatele sînt mai puţin frumoase deoarece revelatorul diluat acţionează fără vlagă chiar şi în zonele puternic supraexpuse.

Pelicula folosită pentru luarea imaginii va fi aleasă dintre filmele cu un contrast mai scăzut sau normal (ISO 125-200) iar revelarea se va face într-un revelator compensator de tipul D 23. Rezultate corecte se obţin şi cu alte revelatoare care conţin numai metol. Filmele de contrast scăzut (deci de sensibilitate ridicată) nu sînt potrivite întotdeauna deoarece au granulaţie care poate fi supărătoare şi sărăcia tonurilor se poate reflecta negativ în absenţa detaliilor din partea redată în high-key a imaginii.

Obţinerea unei imagini de calitate în tehnica high key-ului nu este o treabă simplă, fiind o piatră de încercare pentru răbdarea şi pregătirea oricărui fotograf.

High key-ul ca mijloc de expresie nu este foarte răspîndit, deoarece pretinde un subiect şi o competenţă cu totul speciale, iar rezultatele sînt mai puţin certe şi foarte greu reproductibile.

TONALITĂŢI ÎNCHISE (LOW KEY)

Aproape la fel de dificile ca şi tonalităţile deschise, imaginile în care dominante sînt tonurile întunecoase au ca contrapunct tonuri luminoase care contrastează puternic cu fondul întunecat. Şi această tehnică este potrivită doar anumitor subiecte care vor trebui alese cu multă grijă. Ca şi la portret, subiectele pe care intenţionăm să le prezentăm realizate în tehnica low-key-ului vor trebui să aibă elemente cu un contrast suficient de accentuat avîndu-se în vedere ca părţile interesante să aibă o lumină dibaci distribuită. Lumina cea mai favorabilă trebuie să vină dintr-o direcţie laterală sau uşor din spatele subiectului (contralumina). Alegerea zonelor care vor fi redate ca luminoase se poate face dintre mai multe arii luminoase urmînd ca ceea ce nu ne interesează dintre aceste zone să cufundăm în bezna tonalităţilor închise prin simpla supraexpunere în fotomăritor. Dacă însă zonele de interes sînt insuficient luminate, va fi foarte greu să le facem să apară ca luminoase.

Contrar aparenţelor, materialul fotosensibil pentru luarea imaginii nu va trebui să fie foarte contrast pentru a nu se pierde detaliile din umbră. Indicat este să se facă ca şi la high-key tot un film de sensibilitate medie.

Filmul corect expus va fi prelucrat printr-o revelare normală într-un revelator ce lucrează ceva mai contrast. Nu putem indica un anume tip de revelator, deoarece diversele mărci de filme au un răspuns foarte diferit la revelatoare contrast. Filmele româneşti AZO 24° sînt destul de potrivite pentru revelatorul ID 68 ori IDH vezi anexa Vol 1- (evident pentru low-key) într-o diluţie de 1: 12, timpul de revelare fiind stabilit experimental în funcţie de subiect şi de iluminarea acestuia.

Dacă la imaginile în tonuri deschise granulația vizibilă are de cele mai multe ori un efect supărător, la fotografiile în tonuri închise, granulația nu mai este deloc supărătoare, dimpotrivă, ea face parte din textura imaginii.



Tonalitățile joase (low key) alese pentru această imagine se armonizează cu acest portret meditativ.

În continuarea procesului la fotomăritor se va folosi o iluminare cu bec opal și condensor. Materialul fotosensibil pozitiv se va alege cu o gradație peste normal, hîrtia extracontrast nefiind potrivită deoarece, datorită gradației abrupte, nu va avea suficiente detalii în tonuri închise.

Revelatorul pentru hîrtie - aici este tot skepsisul — se va alege dintre cele care permit obținerea unor tonuri închise adînci fără pierderea detaliilor, trebuind în aceealși timp să fie capabil să nu blocheze detaliile din zonele luminoase, (Încercați revelatoare cu amidol, de felul rețelei ORWO 47).

Depinzînd de negativul disponibil, se va folosi o tehnică de developare cu pre-udare sau cu treceri succesive în apă și revelator, pînă la obținerea

nuanțelor dorite. Se pot încerca și prelucrările în două băi de revelare conținînd revelatoare diferite, unul mai contrast și unul normal sau moale pentru detaliile din zonele luminoase.

După revelare, obișnuita baie stop și fixarea într-un fixator obișnuit.

O scurtă privire către aceste două procedee ne relevă că ambele cer un maxim de atenție și acuratețe în toate etapele ce trebuiesc parcurse. Subiectele trebuie alese foarte selectiv (vezi și cele spuse la portret). Lumina are un rol deosebit, fiind foarte diferită ca poziție pentru cele două procedee. Și unul și celălalt dintre aceste mijloace de expresie folosesc tonalități extreme. High-key-ul expune totul evidețiind esențialul, fiind ca un poem în alb, iar low-key-ul ascunde totul reliefînd substanța, ca o șaradă pe cale de a fi dezlegată.

CONTRAST EXTREM

Într-un fel, contrastul extrem se aseamănă atît cu high-key-ul cît și cu low-key-ul, deosebindu-se de acestea prin dispariția totală a semitonurilor, atît din zonele albe, cît și din cele negre. Contrastul extrem nu conține decît două tonuri: albul (să fie cît mai alb) și negru (cît mai adînc). Contrastul extrem este varianta fotografică a graficii, de aceea el se numește și grafizare.

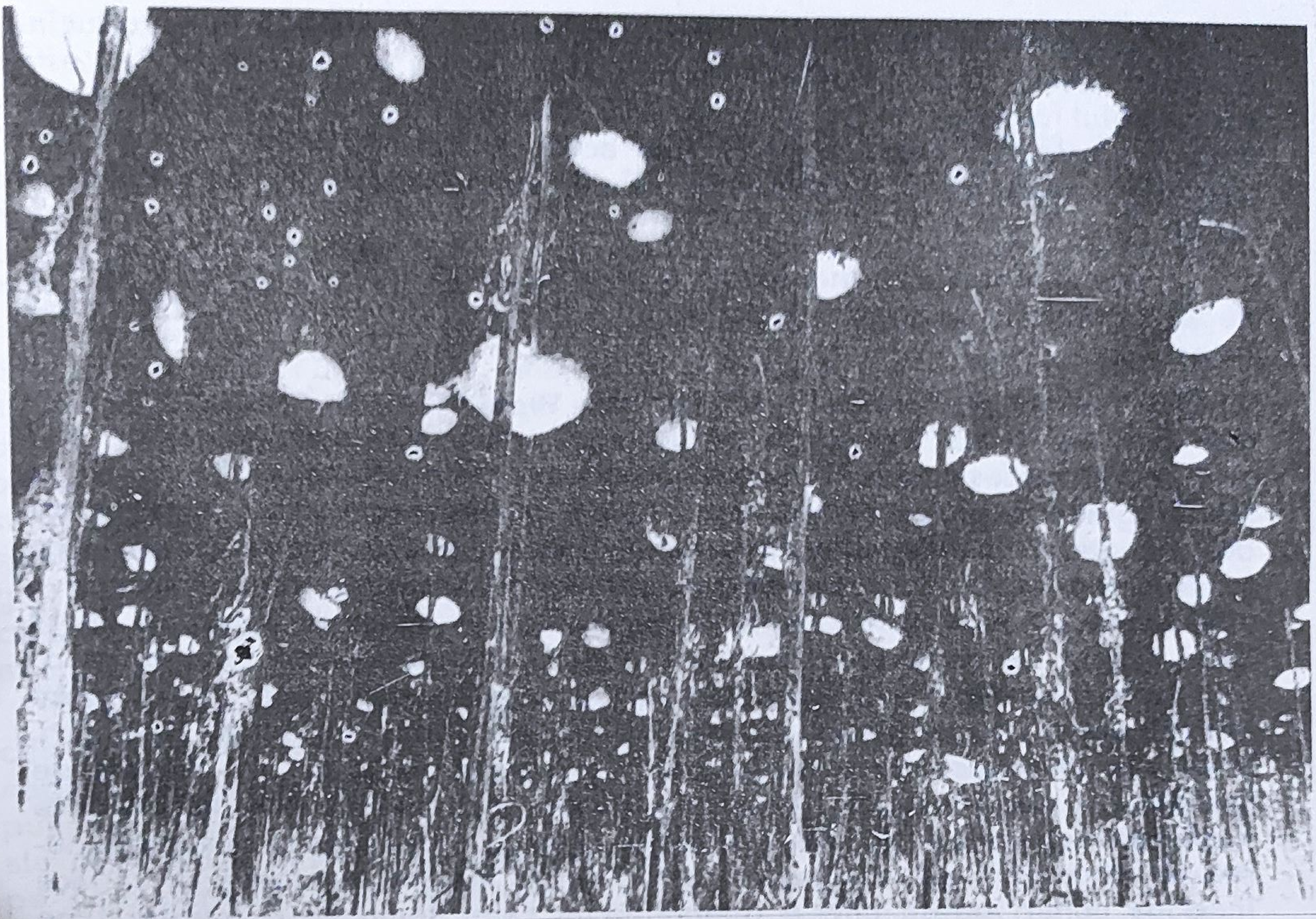
Din punctul de vedere al impactului vizual, contrastul extrem este cel mai șocant dintre mijloacele de expresie. Șocul produs de acest fel de redare a imaginii este datorat faptului că realizează cea mai strînsă unitate tonală a imaginii, deoarece un element al contrastului, tonul deschis, este în opoziție totală cu celălalt element la fel de puternic: tonul întunecat.

Teoretic, orice imagine poate fi adusă în situația de a fi transpusă numai în tonalități extreme. Singurele restricții privesc doar armonizarea acestui procedeu cu subiectul la care este aplicat.

Tehnica de obținere a acestui procedeu constă în eliminarea tonurilor nedorite în zonele albe sau în cele negre. Pentru aceasta, subiectul ales va fi copiat pe un film de înalt contrast, de reproducere sau litografie.

Imaginea condamnată la contrast extrem va fi copiată pe un clișeu cu tonalități normale, după care, depinzînd de ce părți ale imaginii dorim să apară în alb sau negru, vom alege dacă plecăm de la imaginea negativă sau pozitivă. Următorul pas va fi să decidem care detalii vor fi pierdute în negru sau dizolvate în alb și în funcție de această decizie vom face noi copieri pe film de înalt contrast, reținînd sau dînd mai multă lumină după cum este cazul. Prin două sau cel mult trei copieri prin contact vom obține numai tonuri liniare: alb sau negru. Mare grijă va trebui să avem la determinarea timpului de expunere la copiere. O mică abatere de la timpul corect ne va produce mari devieri de la tonul scontat.

Revelatorul folosit va fi cel recomandat de fabricant pentru filmul de înalt contrast. În absența unei astfel de recomandări, vom lucra cu o formulă de revelator dintre cei mai energici și cu agenți de revelare dintre cei mai activi. Dată fiind curba caracteristică extem de abruptă, filmul de înalt contrast (de orice fel) pretinde o prelucrare destul de pretențioasă și tot această



O variantă a contrastului extrem, obținută prin inversarea negativ pozitiv.

caracteristică este răspunzătoare de strictețea cu care trebuie expus acest film.

Din punct de vedere tehnic, cele mai potrivite sînt subiectele care au în componența lor elemente de luminozitate contrastante. Dacă se pleacă de la un subiect lipsit de contrast, pot să apară dificultăți la eliminarea tonurilor în sensul dorit, un ton pe care îl vrem dizolvat în alb să fie pierdut în negru. În acest sens, este foarte important ca să se plece de la un clișeu de format mare, deoarece la un clișeu 24x36 va fi foarte greu să facem rețineri de lumină sau să supraexpunem acolo unde este cazul. În același timp pentru un subiect cu contrast slab sînt necesare mai multe copieri consecutive.

Comparativ cu alte tehnici, contrastul extrem se obține destul de ușor dar rezultatele depind în foarte mare măsură de calitatea materialelor și a revelatoarelor utilizate.

SEPARARE DE TONURI (POSTERIZARE)

Acest procedeu ar putea fi denumit ruda îmbogățită a contrastului extrem (sau contrastul extrem ruda săracă a posterizării). Prin separare de tonuri se urmărește ca dintr-o imagine avînd o bogată variație tonală care își modifică

valoarea continuu să se modifice modul de variație al acestor tonuri, reducîndu-se în același timp și numărul lor la numai cîteva. Și acest procedeu este echivalentul fotografic al lucrărilor de artă grafică după care se tipăresc afișele (afiș — poster) în limba engleză. Din acest motiv, imaginile alese de a fi tratate prin acest mijloc de expresie trebuie bine analizate dacă se potrivesc ori ba.

Procesul tehnic este mai laborios decît la procedeul de contrast extrem, deoarece tonurile intermediare dintre albul și negrul pur se obțin cu dificultate (exact tonul și ariile dorite).

Etapele de prelucrare în urma cărora se obțin separările de tonuri au fost descrise în vol.1 pag.155 dar le vom aminti pe scurt: negativul ales este copiat succesiv prin contact emulsie la emulsie pe mai multe clișee de film litografic, copierea făcîndu-se cu timpi de expunere diferiți care se vor determina experimental astfel, ca pe filmul litografic să obținem exact separările tonurilor dorite. Dacă nu se obțin de prima oară, prin noi copieri succesive vom obține cîteva negative cu tonuri liniare în care ariile de innegrire diferă după timpul de expunere. Deoarece uneori este nevoie să intervenim cu rețineri sau cu mai multă lumină (pentru a obține exact ariile de înnegrire dorite), negativele de format mic nu sînt indicate pentru separarea de tonuri. Imaginile de pe aceaste negative pot fi totuși folosite dacă sînt copiate pe formate mai mari (6x9 cm). Negativele liniare avînd diferite arii de innegrire vor fi copiate succesiv prin fotomăritor pe aceeași hîrtie. Pentru ca suprapunerea să fie corectă, pe marginea negativului de la care se pleacă se va face în două colțuri opuse cîte o înțepătură al cărei semn va fi transferat pe fiecare dintre filmele de contrast ridicat. Cînd introducem primul dintre clișee în fotomăritor (cel cu aria cea mai mare înnegrită) vom marca cele două semne proiectate pe colțurile hîrtiei, iar la copierea celorlalte negative vom avea grijă ca semnele de pe negative să se suprapună exact pe marcajele de pe hîrtie. Determinarea expunerilor corecte se va face prin probe. După ce au fost expuse prin fotomăritor, fiecare dintre negative, la developare vom avea pe hîrtie zona cea mai neagră partea transparentă comună tuturor negativelor și apoi tonuri din ce în ce mai deschise pînă la albul pur care corespunde zonelor opace comune tuturor negativelor.

Determinarea expunerii corecte este destul de anevoioasă, deoarece pentru fiecare probă trebuie să expunem toate negativele. Pentru aflarea expunerii se va începe cu timpul minim necesar pentru obținerea negrului maxim. Împărțind prin înjumătățiri sau oricare alte trepte, vom ajunge să cunoaștem timpul corect pentru fiecare clișeu (de obicei nu se pot pune mai mult de patru tonuri la care sînt necesare 3 negative). Înainte de a aplica acest procedeu vreunei imagini interesante, recomandăm exersarea pe clișee ușor reproductibile — naturi statice sau portretul vreunui membru al familiei.

Developarea hîrtiei (de gradație normală) se va face într-un revelator normal.

Inspirat ales și bine executat, acest proceeu poate duce la obținerea unei imagini de mare finețe grafică.

FALS RELIEFUL

Este un mijloc de expresie elegant, dar care nu se potrivește decît rareori cu subiectul, adică sînt foarte puține subiecte cărora fals relieful să le fie favorabil. Imaginile obținute prin fals relief se caracterizează printr-o variație foarte limitată a tonurilor, care se schimbă doar în zonele de contur ale obiectelor, în acest fel apărînd un efect de basorelief.

Fals relieful se obține prin suprapunerea ușor decalată a unui negativ și a unui diapozitiv al aceleași imagini ca un sandvici, care apoi se copiază împreună. Diapozitivul (mai corect spus pozitivul transparent) se obține copiind prin contact emulsie la emulsie negativul de bază. Teoretic, prin suprapunerea perfectă a unui negativ cu un pozitiv transparent ar trebui să se ajungă la o anulare totală a variațiilor tonale din imagine. Privit prin transparență, întregul cadru al unui astfel de sandvici arată ca un clișeu de nuanță gri. Practic nu se poate obține așa ceva deoarece curbele de densitate ale celor două clișee ale sandviciului nu pot fi identice datorită condițiilor de expunere și developare diferite.

Prin ușoara decalare a celor două clișee, anularea tonalităților (atîtea cîte sînt) nu mai are loc, iar la zonele de schimbare a valorilor tonale ale negativului, respectiv ale pozitivului, vor apare contururi mai mult sau mai puțin accentuate, după cît de mult sînt deplasate de la suprapunerea perfectă, ale celor două clișee. Prin deplasare, aceste contururi au nuanțe diferite; pe de-o parte au aspectul negativ, iar pe cea opusă aspectul este pozitiv, ca și cum într-o parte obiectul ar fi conturat cu lumină iar în partea opusă cu umbră, așa cum se vede un basorelief iluminat dintr-o parte.

Efectul de relief poate avea diferite aspecte după cum producem decalajul între cele două clișee: decalajul pe diagonală dă un efect ca și cum lumina ar veni de sus (ori de jos) din dreapta sau din stînga. Mai interesant este efectul obținut prin rotirea celor două clișee; cu această rotire se obține un efect cu totul special; prin rotire, decalajul ce apare în zonele de contur are un gradient diferit de la margine unde este mai mare, către centru unde se anulează. Datorită acestei variații de gradient, privirea este puternic concentrată către centrul de rotire care poate fi ales în orice punct din suprafața clișeelor.

O adevărată conturare prin fals relief se poate obține numai printr-o modificare a dimensiunii unuia din clișee. Această mărire sau micșorare nu este posibilă la copierea prin contact, de aceea trebuie realizată cu fotomăritorul, dar prin folosirea obiectivului se introduc distorsiuni care devin ușor vizibile la formarea sandviciului.

Fiind foarte laborios, și acest mijloc de expresie trebuie aplicat cu parcimonie, fotograful cumpănind bine dacă ideea și subiectul merită să fie trecute prin acest procedeu. Pentru a ne face o opinie despre felul cum va arăta imaginea tratată prin acest procedeu, un foarte practic exercițiu este să facem o mărire pe hîrtie (13 × 18 sau 18 × 24) și apoi peste această fotografie (nici nu este nevoie să o uscăm) așezată pe planșeta fotomăritorului să suprapunem imaginea negativului. Acum putem face o analiză excelentă a ceea ce am putea obține prin fals relief. Prin ușoara deplasare a fotografiei, vom

obține decalaje în orice direcție, inclusiv rotații în jurul unui punct liber ales. O astfel de analiză ne va permite să decidem dacă procedeul se armonizează sau nu cu ceea ce dorim să facem.

Ca mijloc de expresie, fals relieful acționează într-o plajă largă de posibilități. Printr-o suprapunere aproape perfectă se poate anihila orice relief, făcînd ca imaginea să devină plată prin pierderea valorilor tonale. O deplasare din ce în ce mai mare va produce o imagine cu multe valori plastice și contururi din ce în ce mai groase. Mărimea deplasării depinde de finețea și desimea detaliilor fine din clișeul de bază. Acest procedeu se potrivește foarte bine la portrete, unde o fină deplasare poate produce un efect de adevărată efigie. Decalajul între cele două imagini arareori depășește 1 mm, astfel că ne va trebui multă atenție pentru a obține imagini frumoase. O altă serie de posibilități ale fals reliefului rezultă din expunerea diferită pentru cele două clișee, astfel că poate să predomine clișeul negativ în care caz prin copiere fals relieful va avea o dominantă pozitivă, sau poate fi clișeul pozitiv mai dens decît cel negativ (la copierea prin contact dăm un timp de expunere mai lung).

Aplicațiile acestui mijloc de expresie solicită artistului un acut simț al combinațiilor și o bună stăpînire a controlului variațiilor tonale.

PROCEDEE DE CONTURARE

Cu aceste procedee, fotografia pătrunde iar în curtea vecinilor desenatori, deoarece prin obținerea unor contururi imaginile fotografice pot fi făcute să arate ca și cum ar fi fost desenate. Exceptînd libertatea desenatorului de alegere a traseului, ce își poate conduce plaivazul după pofta inspirației, procedeele fotografice de conturare pot avea același grad de variație, deoarece se poate obține o mare diversitate de contururi: gri pe negru, gri pe alb, negru pe alb sau alb pe negru. Această libertate de expresie se plătește printr-o constrîngere umilitoare legată de libertatea de a alege conturul, acesta depinzînd de formele redate în imagine.

Considerînd ca de la sine înțeles că ideea creatoare și alegerea subiectului va determina din ce imagine vom încerca să obținem contururi, să urmărim care sînt posibilitățile tehnice de obținere a contururilor.

Un procedeu la îndemînă se poate obține din cele două imagini (negativă și pozitivă) suprapuse fără nici o decalare în sandvici ca la fals relief. Deoarece scara este de 1:1, cele două imagini suprapuse (negativă și pozitivă) vor trebui să aibă dimensiunea copiei finale. Mai întîi avem deci de făcut o mărire după clișeul ales, la dimensiunea pe care o stabilim pentru copia finală. Acest pozitiv, de preferat pe material transparent, dar destul de bun și pe hîrtie, va fi copiat din nou prin contact emulsie la emulsie, obținîndu-se astfel un nou negativ avînd dimensiunile pozitivului. Negativul și pozitivul astfel obținute, pe material transparent sau hîrtie, se vor suprapune perfect și se vor așeza peste materialul fotosensibil pe care dorim să avem contururi. Acest triplu sandvici avînd la bază hîrtia fotosensibilă sau material fotosensibil transparent se așează pe o planșetă iar deasupra se va pune



Imaginile pe care autorul le apreciază ca fiind dintre cele mai reprezentative.
Foto: Gjon Mili

un geam transparent pentru presare. Iluminarea va fi făcută cu o sursă de lumină colimată (de la un proiector de diapozitive) ce va fi dispusă lateral față de sandviciul nostru îmbogățit (de sus în jos: sticlă transparentă, cele două imagini pozitivă și negativă, hîrtia fotosensibilă și planșeta). După cum ni se pare mai comod, vom roti planșeta cu sandviciul în jurul propriei axe, ori diaproiectorul în jurul planșetei, astfel ca lumina să cadă lateral din toate laturile. După unghiul de incidență pe care îl face spotul de lumină cu sandviciul, vom obține o linie de contur mai groasă sau mai subțire. Dacă sursa de lumină are o poziție mai aproape de verticala pe centrul sandviciului linia va fi mai îngustă.

Timpul de expunere trebuie bine determinat. Dacă acest timp va fi prea scurt, linia de contur va avea o nuanță mai deschisă, iar dacă acest timp va fi prea lung, linia va fi neagră, dar pe restul hîrtiei vor apare pete mai

mult sau mai puțin intense. Hîrtia pe care vrem să obținăm contur va avea o gradație dură. Prin alegerea duratei de iluminare, vom obține variațiile de care am vorbit la început: gri pe gri, gri pe alb, etc., iar prin copieri repetate gri pe negru, alb pe negru etc.

Imaginile de la care trebuie să se obțină linii de contur prin metoda de mai sus trebuie să fie contraste și fără detalii fine care nu vor putea fi redate.

Contururi frumoase ale detaliilor se pot realiza prin alt procedeu de data aceasta chimic. Acest proces numit impropriu solarizare este cunoscut de multă vreme (descoperit de Sabattier în 1850) și constă în apariția unor linii transparente în zona de graniță dintre două arii de contraste diferite, dacă în timpul revelării materialul fotosensibil a fost supus unei iluminări. Prin această iluminare suplimentară, ariile care au primit mai puțină lumină prin fotomăritor se vor înnegri, iar între aceste arii și cele care s-au înnegrit de la prima expunere vor apare, după reguli care țin mai degrabă de capriciu, niște trasee transparente (sau albe dacă solarizarea se face pe hîrtie) mai mult sau mai puțin liniare care vor înconjura contururile formelor din imagine.

Există mai multe feluri de obținere a acestor linii de contur. După unii autori, cea de-a doua expunere trebuie făcută în revelator, hîrtia stînd nemișcată, alții recomandă ca după revelarea formelor care ne interesează, materialul fotosensibil să fie scos din revelator și introdus într-o baie de apă unde se va face o a doua expunere și după care se va aduce din nou în revelator pentru continuarea înnegririi părților rămase albe.

Timpul expunerii prin fottmăritor, ca și cea pentru cea de-a doua expunere se vor determina experimental. Această a doua expunere este mai puțin critică din punctul de vedere al duratei, dar intensitatea și momentul cînd trebuie făcută au — după cît se pare — o foarte mare importanță. Acest moment are o coordonată incertă, el aflîndu-se undeva în cea de-a doua parte a revelării, după unele păreri aprinderea becului trebuind să înceapă la milocul revelării, iar după altele, către sfîrșit.

Obținerea liniilor de contur prin efectul Sabattier este dependentă și de tipul revelatorului și de materialul fotosensibil folosit. Revelatorul trebuie să conțină un agent de revelare energic, dar fără a fi contrast de tipul amidolului sau pirocatechinei. Se obțin rezultate bune și cu revelatori făcuți cu metol-hidrochinonă.

Cînd sîntem hotărîți să încercăm un astfel de mijloc de expresie, nu avem decît puține elemente sigure: subiectul trebuie să fie contrast, iar materialele fotosensibile (și la luarea imaginii și la copia pozitivă) deasemenea.

Pentru subiecte lipsite de contrast se poate încerca o copiere două, pe film litografic, deoarece acest film se pretează destul de bine la acest fenomen.

Obținerea liniilor de contur prin procedee fotochimice a suscitat un interes atît de mare încît a determinat firma Agfa să introducă în planul de cercetare și să realizeze filmul Agfacontur — un material fotosensibil care permite, obținerea sigură și controlabilă a liniilor de contur.

Pe materialele uzuale, cu toate gradele de incertitudine, rafinamentul rezultatelor este o promisiunea care provoacă pe foarte mulți fotografi să intre în competiție contra nesiguranței. Dificultățile tehnice de obținere și inconstanța rezultatelor trebuie să atîrne cu greutate în balanța hotărîrii de a alege o solarizare ca mijloc de expresie. Dacă intenționăm să arătăm rezultatul muncii noastre, să nu uităm că privitorii avizați vor aprecia cu exigență conținutul fără să acorde vreo bonificație pentru patimile din laborator; simpla aplicație și eventual rezultate tehnice reușite ale solarizărilor nu pun semnul egalității între acest mijloc și scopul pentru care este folosit.

URME DE FLĂCĂRI (FLARE)

Această denumire, puțin ciudată, a fost dată prin traducerea din limba engleză a cuvîntului flare = pîlpîit, flacără, cu care se încearcă să se asemene efectele acestui miloc de expresie. Fotografiile realizate prin acest procedeu sînt parțial înconjurate de niște degradeuri tonale asemănătoare oarecum cu flăcările. Deci denumirea acestui procedeu nu trebuie să ne ducă cu gîndul la aspectul unei scînduri ori al unei case ce au avut de suferit de pe urma focului.

Cu un efect remarcabil, acest procedeu folosit ca mijloc de expresie trebuie judicios analizat înainte de a fi aplicat. A face uz de acest procedeu fără o justificare temeinică înseamnă de fapt abuz, deoarece foarte puține subiecte pot fi alese.

Imaginea aleasă pentru a fi „înflăcărată" prin procedeul urmelor de flăcări trebuie să întrunească cîteva condiții tehnice:

— zonele de interes în jurul cărora vom dori să apară efectul de flăcări trebuie să aibă o valoare tonală foarte întunecoasă, aproape neagră;

— aceste zone de interes nu trebuie să fie foarte apropiate între ele, de exemplu să se găsească la o distanță de cel puțin 2 cm pentru formatul 30 × 40 cm;

— în jurul zonelor de interes trebuie să se afle un cîmp omogen, avînd o valoare tonală „medie", adică mai deschisă decît aria de interes și în nici un caz albă.

Cel mai indicat este ca imaginea selectată să conțină un singur element de nuanță închisă aflat pe un fond de gri mai deschis. Pentru o astfel de alegere fotograful trebuie să fie îndeajuns de avansat pentru a aprecia direct de pe negativ dacă acesta este potrivit sau nu. Revelatorul va fi unul mai special, dar într-un sens mai puțin așteptat: el va trebui să fie dintr-o formulă mai economică (de tipul Agfa 100 sau ORWO 100) și pe cale de epuizare, adică pentru formula citată după ce s-au revelat într-un litru 7—8 foi de 30 × 40 cm. Această cerință mai puțin obișnuită stă la baza obținerii efectului de flăcări.

Pentru obținerea urmelor de flăcări, negativul ales va fi mărit pe o hîrtie de gradație normală sau contrast. Timpul de expunere va fi ales tot în limite obișnuite pentru imagini normale. Variația acestui timp de expunere duce la lățimea mai mare sau mai mică a degradeurilor flăcărilor din jurul suprafețelor negre.

În primele zeci de secunde de la introducerea în revelator, hîrtia va fi agitată energic în tasă observîndu-se apariția imaginii. După apariția imaginii și conturarea cu claritate a suprafețelor întunecate, dar înainte de a se înnegri și fundalul, hîrtia se scoate din revelator și se lipește cu partea de carton de o suprafață netedă și curată, un geam de exemplu. Vom avea grijă ca lipirea să nu se facă cu bule de aer sau cute. Înclinăm apoi suportul pe care este așezată hîrtia avînd partea mai joasă a imaginii în sensul în care dorim să apară urmele de flăcări. Hîrtia va fi deci înclinată înspre partea în care dorim flăcările.

Revelarea imaginii va continua cu revelatorul ce a rămas în gelatina imaginii. Revelatorul fiind puțin și pe cale de „terminare" se va epuiza destul de repede în ariile care au avut o expunere bogată. Datorită planului înclinat, curgerea revelatorului va face ca revelarea să se facă diferențiat. În vecinătatea ariilor mai negre unde revelatorul s-a epuizat mai repede va ajunge un revelator incapabil să mai producă o închidere a fondului așa cum se petrece pe restul suprafeței acestuia. În zonele de graniță dintre ariile foarte întunecate și cele mai deschise va apare în acest fel o fîșie în degradé în care tonul este mai deschis decît restul fondului. După terminarea completă a revelării, hîrtia se clătește într-o baie stop proaspătă și se fixează într-un fixator, de asemenea proaspăt.

Urmele de flăcări apar deci datorită unui defect de revelare. Pentru ca acest efect să fie bine și frumos conturat, este necesar ca înainte de a face această revelare, revelatorul să fie bine filtrat chiar dacă a fost filtrat și înaintea celor 7—8 fotografii anterior făcute. Orice firicel de nisip sau scamă vor constitui un obstacol în calea scurgerii revelatorului pe planul înclinat și va produce un defect de revelare neprevăzut stricînd imaginea. Din acest motiv, este bine ca și hîrtia să fie ajustată pe margini cîte 3—4 mm pe fiecare latură cu o foarfecă bună.

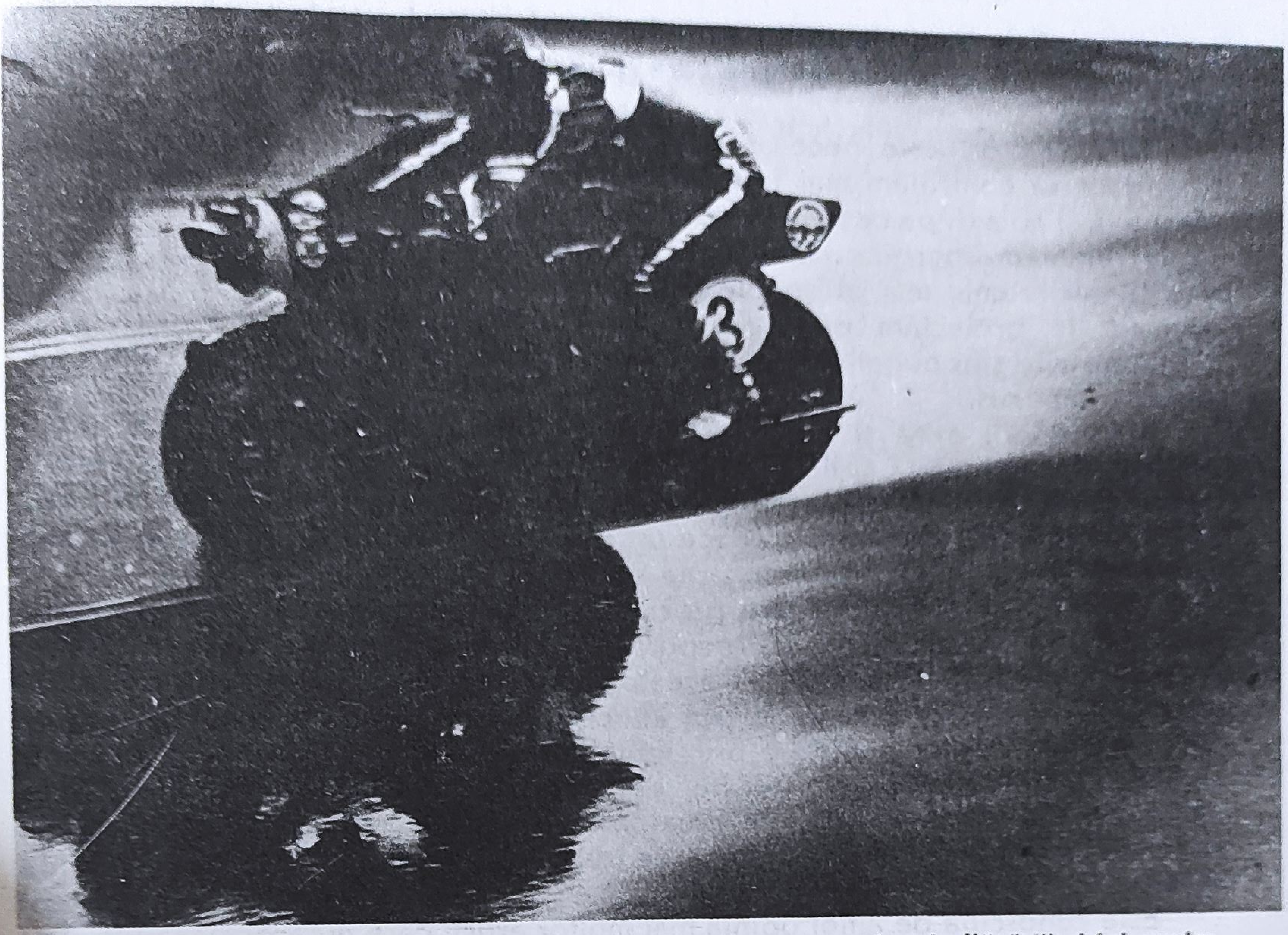
Dimensiunea urmelor de flăcări se stabilește și prin înclinarea planului pe care este lipită hîrtia.

Obișnuit, această imagine se fotografiază deoarece revelatorul aproape epuizat și în contact îndelungat cu aerul colorează în brun unele părți ale imaginii. În locul rețetei Agfa 100 se poate încerca și o rețetă de revelator cu glicină care în aer se oxidează mult mai greu.

Acum, după ce am aflat mecanismul formării urmelor de flăcări ne putem explica de ce subiecte cu părți negre apropiate (acea graniță de 2 cm) nu sînt potrivite: prin epuizarea revelatorului, între aceste detalii nu vom avea nici o urmă de flacără, ci numai zonă albă. Totuși nici acest fapt nu este catastrofal, iar în unele cazuri poate avea efecte benefice. De exemplu, un pom fără frunze va avea între crengi numai spații albe, iar în jurul unei părți a coroanei, spectaculoase urme de flăcări.

Urmele de flăcări pot constitui și un mijloc de a sugera viteza. Dacă un vehicul va avea în direcția opusă deplasării un astfel de desen fotochimic, impresia de viteză va fi sporită.

Un procedeu combinat constă în solarizarea urmelor de flăcări în timpul scurgerii (și al developării) imaginii pe planul înclinat. Prin această combinație, gradul de incertitudine al aspectului final crește fără ca la fel de crescută să fie și calitatea artistică.



Pentru a se accentua senzația de viteză, am folosit tehnica „urmelor de flăcări" și tot pentru aceasta am deplasat și reflexul motociclistului.

Cu toată spectaculozitatea efectului, ca mijloc de expresie urmele de flăcări se justifică anevoie, foarte puține imagini întrunind, alături de condițiile tehnice, și pe cele artistice. De aceea, multe dintre imaginile tratate cu urme de flăcări sînt privite mai mult ca performanțe tehnice, ele neavînd prețioasa încărcătură emoțională.

CULOARE ȘI FILTRE

Pe parcursul acestei lucrări s-a vorbit în mai multe rînduri despre capacitatea culorilor de a exprima și transmite stări și sentimente. Adresîndu-se direct senzorialului, culoarea are o putere magică pe care oamenii de artă o simt și o cunosc, încercînd să o valorifice în lucrărilor lor. În fotografie de asemenea este posibilă folosirea culorii ca mijloc de expresie. Deși mai limitată, această posibilitate devine practică prin manipulațiile și procedeele tehnice specifice pe care le avem la dispoziție.

La luarea imaginii, putem introduce modificări cromatice cu ajutorul filtrelor colorate. Multe firme oferă o întreagă paletă de filtre monocrome, în degradé sau policrome, cu ajutorul cărora artistul fotograf își poate etala din plin fantezia (uneori chiar inspirată).

Ca mod de lucru, la utilizarea culorilor și a filtrelor trebuie să ne aducem aminte de cercul culorilor și legile care guvernează asocierea ori suprapunerea culorilor.

În laborator, este necesar un îndelungat stagiu de practică pentru a fi în stare să controlăm mai întîi procesul de obținere a unei imagini color obișnuite și abia după ce ne eliberăm de angoasele rezultatelor incerte, putem să ne orientăm energiile către actul de creație.

Tehnicile cele mai obișnuite sînt prin folosirea negativelor în alb-negru pe care le proiectăm pe hîrtie color (tehnică descrisă în vol. 1 pag. 170). Potrivite sînt negativele cu separări de tonuri, ca și cele de la solarizări, descrise mai sus.

Filtrele pot avea și ele o utilizare ca mijloc de expresie. Cum altfel ar putea fi interpretată aplicarea filtrului roșu la peisajele în alb-negru pentru închiderea nuanței de gri a cerului sau un filtru galben-verde (nelipsitul filtru al anilor '50—'60) care poate aduce un plus de plastică tonală într-un peisaj care altfel ar apare cu frunzișul prea contrast?

Deși sloganurile publicitare prezintă multiprismele sau cele de tip rainbow (curcubeu) ca accesorii cu scopuri tipic creatoare, nu putem să nu ținem cont de limitele și dezavantajele acestora, privind cu circumspecție efectele spectaculare pe care acestea le pot aduce într-o imagine. A specula fiecare rază de soare descompunînd-o prin intermediul filtrelor într-un snop de mici curcubee care se potrivesc sau nu, este mai degrabă un artificiu din lipsă de imaginație decît o activitate creatoare. Alegerea subiectului care să se armonizeze cu efectul filtrului, iată unde trebuie să punem pecetea creativității noastre.

Este cunoscută de altfel opinia mai multor artiști care nu apreciază filtrele mai sus citate, deoarece acestea pot să limiteze și să șabloneze capacitatea de exprimare originală a fotografilor.

Prin modificarea culorilor sau a tonurilor cu ajutorul filtrelor fotograful se poate situa pe un nivel de libertate de creație vecin cu al pictorilor. Aceasta echivalează cu un permis de intrare în grădina zeilor. Dacă acest acces nu este onorat prin lucrări comparabile ca valoare vizuală cu picturile, orice manipulare devine artificiu și nu un mijloc de expresie ... „Nu poți pretinde că fotografia ta este artă pînă cînd lucrările tale nu vor fi așezate pe același perete cu ale lui Cézanne". Acest citat apaținiînd unui mare fotograf — Paul Strand — trebuie să fie ca un apel la bunul simț care ne ferește de emfază și ridicol. Sperăm ca fotografii cu „veleități artistice" exagerate să fi înțeles cum se cuvine semnificația acestui citat.

TRAME

Prin pătrunderea fotografiei pe tărîmuri în care fotograful are deplină libertate de creație avînd dreptul de a alege și de a folosi orice mijloc considerat util, se poate ajunge la interferența cu mijloacele tehnice ale altor domenii. O astfel de intruziune este și folosirea tramelor; acestea sînt niște foi de material transparent pe care sînt imprimate diferite texturi sau desene de felul hașurilor, fiind utilizate în activitățile poligrafice.

Tramele, sau șabloanele cum mai sînt denumite, pot avea ca desen cele mai variate modele, pot imita pînza (de obicei tifonul), granulația avînd diferite dimensiuni, mozaicul, spirale etc.

Ca mijloc de expresie, tramele își pot găsi foarte multe și variate întrebuințări. Avem o imagine făcută pe un film cu granulație fină — așa cum sînt majoritatea filmelor actuale — dar pentru subiectul dat s-ar părea mai potrivită o granulație mai grosieră. Nimic mai simplu; prin aplicarea unei trame cu gren mare peste imaginea de pe planșetă, vom reda subiectul așa cum dorim.

Tramele ca produs pentru scopuri profesionale sînt greu de găsit chiar și pentru profesioniști, dar problema se poate rezolva destul de simplu. Nu avem decît să ni le confecționăm singuri. Prin aceasta om avea și calitatea deloc neglijabilă a originalității. Ne este necesar un film de granulație ultrafină de tip „Document" (ORWO DK 5, DK3 sau Azo document) pe care mai întîi vom face cîteva teste de sensibilitate și developare deoarece aceste filme au răspunsuri foarte diferite în funcție de tipul revelatorului utilizat. După ce controlăm corect timpul de expunere și developare, ne alegem tramele dorite. Cel mai siplu este să fotografiem nisipul; dintr-o găleată de nisip amestecat putem selecta prin cernere diferite dimensiuni de granule pe care le întindem pe o suprafață plană. După netezire și prin iluminare cu un unghi mai mult sau mai puțin razant, ne vom asigura o serie de trame după dorință, iar prin alegerea raportului de reproducere (distanța de fotografiere) putem obține o variație între limite largi a dimensiunilor grenului. Negativele obținute pot fi copiate prin contact emulsie la emulsie, tot pe film document. În mod similar, putem să ne fabricăm trame din modele de pînză (se va lumina dedesubt cu lumină difuză) sau după diferite hașuri sau alte desene pe care le putem obține prin amabilitatea (contra cost) a unui prieten desenator. Folosirea tramelor nu pune nici o dificultate deosebită. Chiar și amatorii cu un minim de experiență de laborator pot să deprindă cu ușurință abilitatea tehnică de a folosi tramele. Există mai multe posibilități de a face ca în fotografie, să apară suprapusă peste imagine o textură a unei trame.

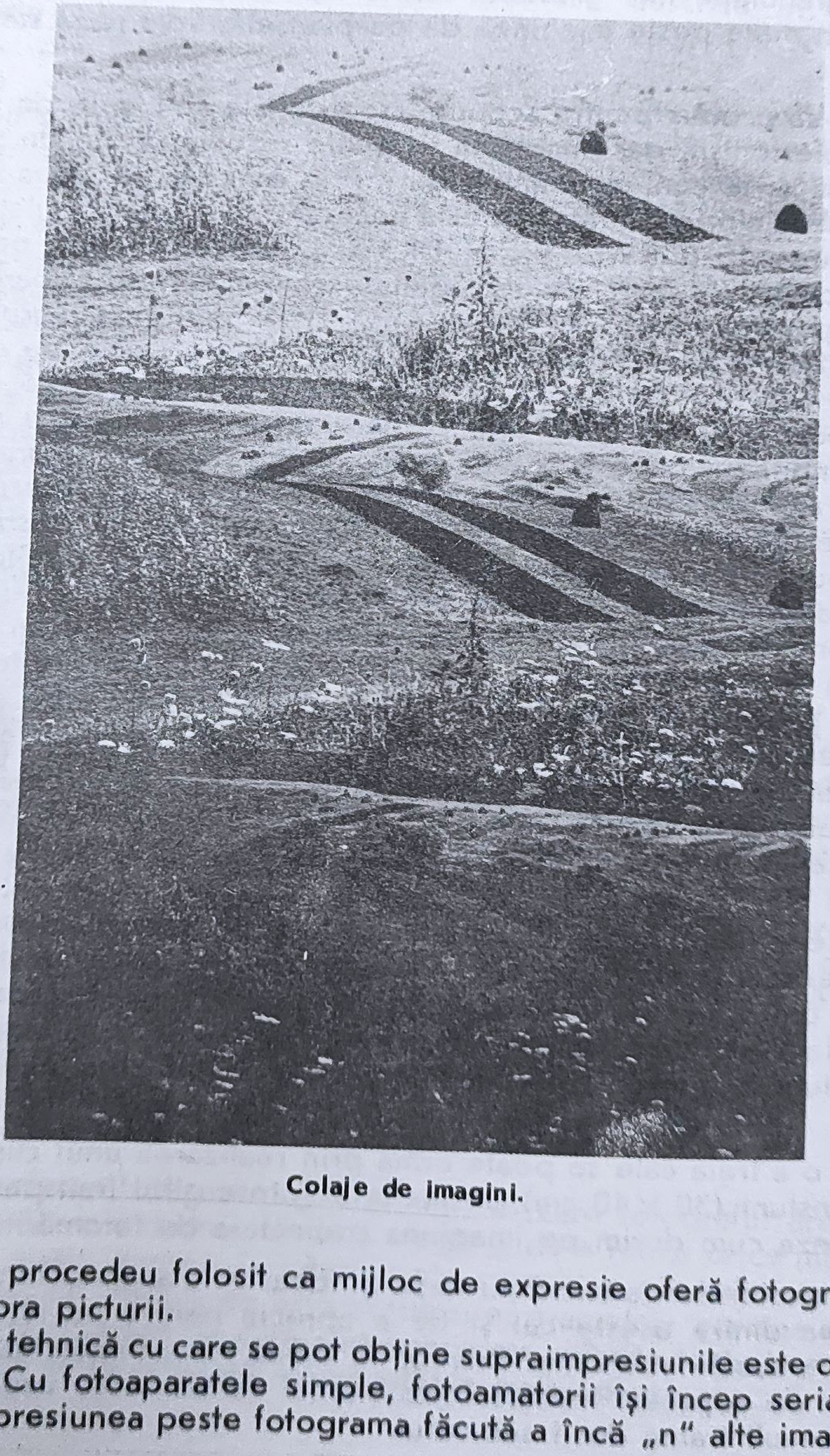
Prima serie de posibilități este de a face un sandvici din negativ cu clișeul tramei și a le mări împreună; acest procedeu are avantajul ușurinței, dar raportul dintre textura tramei și imagine este constant. A doua posibilitate constă în a face expuneri separate, mai întîi negativul și apoi clișeul cu trama a cărei textură o putem controla interpunînd filtrul roșu al fotomăritorului.

În fine o a treia cale se poate urma prin realizarea unui clișeu cu trama avînd dimensiuni (30 × 40 cm) pe material fotosensibil transparent pe care o putem așeza cum dorim pe imaginea proiectată de fotomăritor.

Lăsăm amatorului ca exercițiu să se gîndească la avantajele și dezavantajele fiecăreia dintre aceste căi și de a aprecia pentru ce fel de subiecte sînt potrivite aceste șabloane. Privitor la trame, observația noastră este că acest mijloc de expresie trebuie folosit astfel ca să nu se vadă (și în sens figurat) mai mult trama decît subiectul.

SUPRAIMPRESIUNI ȘI COLAJE

Tehnica supraimpresiunilor este folosită de multă vreme ca mijloc de expresie (este cunoscută imaginea făcută de H. P. Robinson intitulată „Se sfîrșește" încă în anul 1858). Ea constituie o piesă de rezistență în special pentru eseiști. Cei care preferă să lucreze în maniera cubistă sau suprarealistă, îl au pe Cecil Beaton ca promotor.



Colaje de imagini.

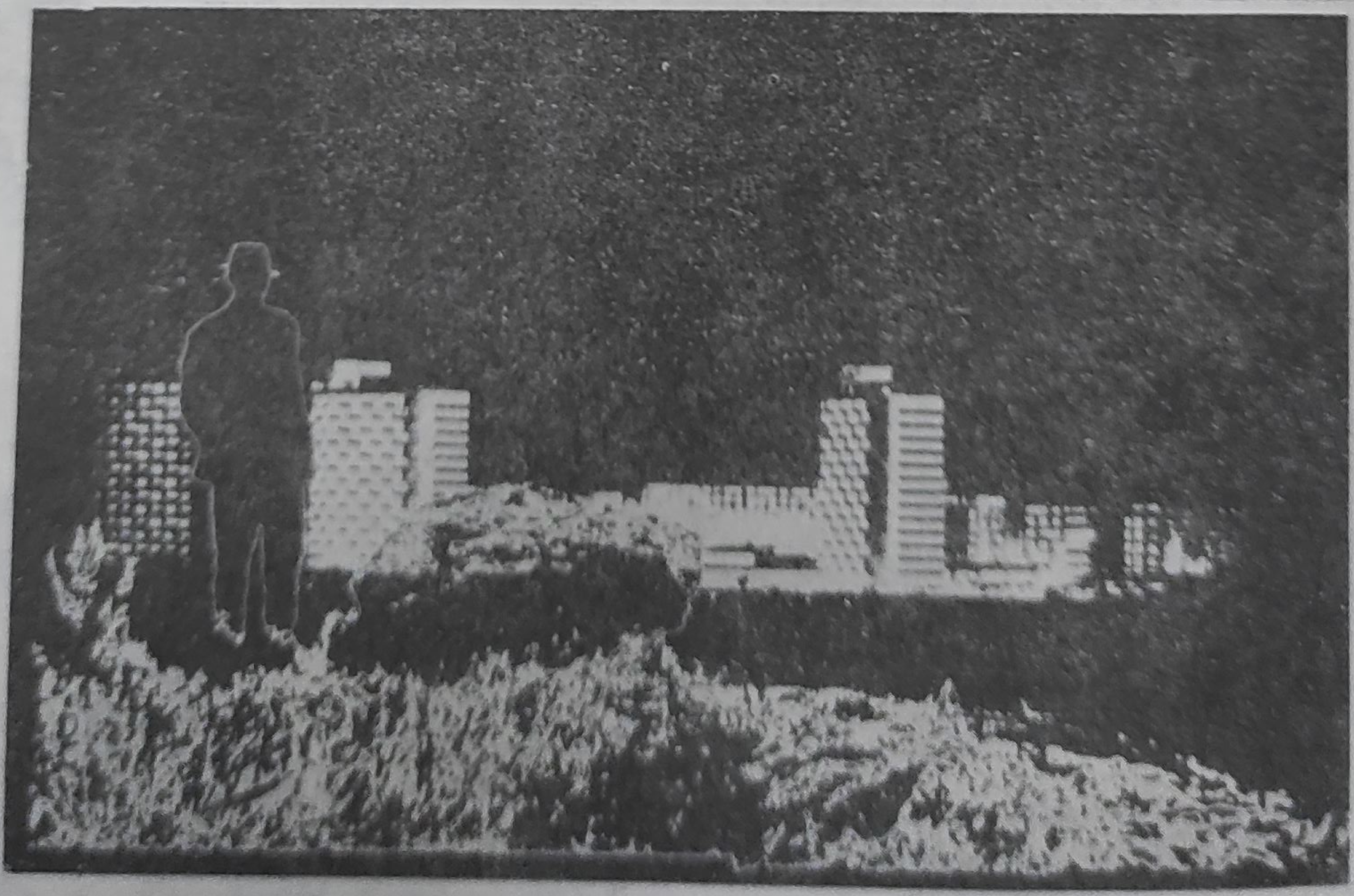
Și acest procedeu folosit ca mijloc de expresie oferă fotografiei un ascendent asupra picturii.

Ușurința tehnică cu care se pot obține supraimpresiunile este de-a dreptul remarcabilă. Cu fotoaparatele simple, fotoamatorii își încep seria greșelilor prin supraimpresiunea peste fotograma făcută a încă „n" alte imagini, uitînd



Foto: Dinu Lazăr





Solarizare alb-negru.

Foto: Dinu Lazăr

să tragă filmul după fiecare declanșare. La fotoaparatele moderne, această eroare nu este posibilă, așa încît nu ne rămîne decît supraimpresiunea voită dacă fotoaparatul respectiv are dotarea tehnică de a face două sau mai multe declanșări pe același clișeu. Cei care nu au aceste posibilități nu trebuie să dispere, deoarece își pot realiza supraimpresiunile în laborator unde condițiile tehnice permit un control mult mai precis.

David Attie are o metodă personală de a realiza supraimpresiuni. El declanșează toate cele 36 de poziții cu capacul pus pe obiectiv pentru a aduce tot filmul în lăcașul pentru cadrele expuse, apoi cu obturatorul declanșat pe poziția B și obiectivul deschis, începe să rebobineze încet fmlmul în propria casetă. În acest timp, obiectivul este focalizat pe o dansatoare sau un mim care execută diferite figuri pe o scenă avînd fundal negru. Iluminarea este făcută cu mai multe fulgere electronice stroboscopice. În acest fel, David Attie, fotograf artist care lucrează în domeniul publicitar, obține un întreg film continuu expus cu imagini supraimpresionate, din care își poate alege orice încadrare.

Supraimpresiunile făcute la luarea imaginii pretind oarecare abilitate la calcularea expunerii corecte. În cazul a două imagini suprapuse, treaba este simplă: închidem diafragma cu o treaptă și per total imaginea dublă va avea o expunere corectă. Mai complicate ne apar calculele pentru mai multe subexpuneri, trei de exemplu. Pentru un calcul „în diafragme" care pot fi mult mai bine controlate lăsîndu-ne libertatea alegerii timpului de expunere, este nevoie de o relație care ne-ar face viața complicată: $2^{-f} = n$, sau $f = lg_n/lg^2$ unde f = numărul de trepte de subexpunere, iar n — numărul de imagini. Mai bine să lucrăm în timpi de expunere sau sensibilitate ISO. Cu timpii de expunere, calculul se face multiplicînd pur și simplu cifra de la numitorul timpului de expunere cu numărul expunerilor; dacă am ales timpul de 1/125 s, calculul pentru două expuneri este $\frac{1}{125 \times 2} = \frac{1}{250}$ pentru trei expuneri va fi $\frac{1}{125 \times 3} = \frac{1}{375}$ ș. a. m. d. Dacă preferăm să calculăm prin sensibilitatea filmului, procedăm similar ca la timpii de expunere, prin multiplicarea valorii aritmetice a unităților de sensibilitate (vechile ASA). La un film ISO $100/_{21°}$ pentru două expuneri considerăm filmul de ISO 200/24; (100×2), pentru trei supraimpresiuni 100×3, deci ISO $300/_{25}$ etc. Cum se vede, atît calculul cu timpii de expunere, cî și cel cu sensibilitatea filmului ne duc la impasuri de valori ca: $\frac{1}{375}$ sau ISO $300/_{25}$, valori nestandardizate și greu de aplicat în practică, așa că, poate ... ne mai uităm încă odată la formula pentru diafragme.

În laborator, socoteala este și mai simplă — de! întunericul! — dacă timpul de expunere corect de 12 s și vrem să facem mai multe supraimpresiuni, nu avem decît să împărțim acest timp la numărul supraimpresiunilor. Pentru 2 supraimpresiuni vom expune cîte 6 s; pentru 3, cîte 4 s fiecare, ș. a. m. d.

COLAJELE constituie un alt mod de a avea imagini compuse; mai pe românește spus lipituri, sau mai tehnic, compuneri de imagini prin asocierea

unor decupaje. Acest procedeu constă în includerea mai multor fracțiuni de imagini diferite într-una singură, constituită într-un tot cît mai închegat. Decupajele nu se vor face în linie dreaptă ci după un contur al unor obiecte ce străbat întregul cadru.

Asocierea unor părți disparate într-un tot trebuie să țină cont de legile perspectivei, de direcția de unde vine lumina (să nu fie într-un fragment de imagine din stînga iar în altul din dreapta), de calitatea ei (dacă este difuză, atunci să fie difuză peste tot) și foarte important ca înălțimea de la care au fost fotografiate părțile să fie unitară.

După ce toate aceste condiții au fost îndeplinite, trebuie să urmeze un retuș de înaltă finețe la zonele de joncțiune, și în final colajul să fie fotografiat pentru a se obține un negativ reproductibil.

Colaje simple se pot face și cu un fotoaparat care poate expune de două ori pe același cadru. Pentru aceasta avem nevoie de un inel de filtru pe care montăm un semicerc opac vopsit în negru. Cu acest semicerc opac vom astupa succesiv partea din cadrul pe care vrem să nu o expunem. Timpul de expunere pentru acest fel de colaje nu se mai împarte, ci se expune cu timpul integral. Acest procedeu este foarte simplu dar nici rezultatele nu sînt cine știe ce, deoarece sînt foarte greu de găsit subiecte care să iasă bine cu această tehnică.

Ca mijloc de expresie, supraimpresiunile și colajele se pot dovedi foarte sugestive, însă este nevoie de o schiță preliminară pentru o potrivire armonică desăvîrșită între părțile ce vor compune viitorul cadru și de o acuratețe fără reproș a execuției. Fără aceste condiții, supraimpresiunea sau colajele nu vor fi altceva decît niște mozaicuri de imagini.

DISTORSIONĂRI

Noi am făcut cunoștință cu un tip de distorsionare cînd am vorbit despre corecția liniilor de fugă (la luarea imaginii cînd obiectul era prea înalt, prin înclinarea fotoaparatului obțineam acele clădiri care se ascut la capătul depărtat și „stau să cadă"). Prin înclinarea planșetei fotomăritorului, noi reușim să producem o mărire neliniară pe axa de înclinare. La capătul mai ridicat și mai apropiat de obiectivul fotomăritorului raportul de mărime va fi mai mic.

Dacă în locul negativului cu „blocul care stă să cadă" introducem un negativ conținînd un alt subiect, prin înclinarea planșetei pe care se proiectează imaginea vom obține o deformare prin micșorarea unei laturi și mărirea celeilalte.

Distorsiunile nu se obțin numai prin înclinarea planșetei (care poate fi făcută și pe diagonală); o simplă curbare a hîrtiei va produce un pronunțat aspect de distorsionare.

Alte posibilități de obținere a distorsiunilor le oferă prismele sau semicilindrii optici care se pot aplica direct la luarea imaginii sau prin fotomăritor la copiere (mult mai avantajos deoarece păstrăm integritatea subiectului pe negativ). Tot în laborator ne putem folosi și de geamurile jivrate care se așează pe hîrtia pusă sub fotomăritor iar expunerea se face prin amîndouă.

Și zoomul se poate dovedi un mijloc de producere a distorsiunilor; focalizăm pe distanța focală cea mai lungă și prin deschiderea unghiului în timpul expunerii se obțin o serie de trasee luminoase ale subiectului. Pentru acest fel de distorsionare este necesar un timp de expunere suficient de lung pentru a acoperi durata de zoomare.

Cum vedem, posibilități există și dacă vom găsi și o imagine prin distorsionarea căreia să îmbogățim conținutul ideatic sau să obținem o mai bună cale de a ne face înțeleși, putem aprecia că distorsia ca mijloc de exprimare nu este un eufemism.

Toate metodele descrise în acest capitol sînt de fapt procedee tehnice prin care se poate interveni pentru a modifica aspectul unei imagini; ele pot fi executate fără ca cel care le aplică să aibă habar de ce este acela un mijloc de expresie. Un mijloc de expresie înseamnă în primul rînd un auxiliar de care ne putem folosi în demersul exprimării creatoare prin care încercăm să potențăm imaginea pentru a o face mai expresivă. Dacă noi vom abuza de aceste procedee tehnice numai de dragul de a le face ori din dorința de a epata, rezultatele vor fi defavorabile. Printr-o astfel de acțiune noi ne așezăm la nivelul celor care nu știu sau nu sînt capabili să înțeleagă rostul unui mijloc de expresie.

Cine a văzut un pictor care să-și mîzgălească pînza numai din dorința infantilă de a folosi culori și pensule?

Adevărații artiști trebuie să privească cu responsabilitate orice demers care se referă la modul în care el se va reprezenta în fața privitorilor avizați. La fiecare dintre aceste procedee, considerate ca mijloace de expresie, am repetat pînă la obstinație avertismentul că ele nu trebuie folosite în van. Ca exercițiu, fotograful poate și chiar este obligat să cunoască orice manipulare, care i-ar putea fi odată de folos în activitatea sa creatoare. Aceste exerciții de ucenicie nu trebuie confundate cu lucrarea de artă și mai ales nu trebuie niciodată arătate.

Nu se arată decît lucrările depline, capabile să ne reprezinte.

Şocul viitorului în fotografie

Puţin după apariţia fotografiei şi pînă în urmă cu 20-30 de ani, fotografii au folosit aproape aceleaşi fotoaparate şi materiale fotosensibile, evoluţia şi perfecţionarea acestora fiind foarte lentă şi nesemnificativă.

Fotoaparatul folosit de fotograful anilor 1900 era lăsat moştenire şi era folosit de fii şi nepoţi. Chiar şi în zilele noastre, un fotoaparat de studio pe care au lucrat mai multe generaţii de fotografi poate scoate imagini pe deplin acceptabile. În paralel cu aceste fotoaparate de studio care au suferit puţine şi neesenţiale modificări, evoluţia fotoaparatelor de format mic a avut o traictorie mai diferită.

Pînă la nivelul anilor 1960, perfecţionările tehnice ale acestor fotoaparate au urmat evoluţia celor mari. Modelul Rolleiflex binocular* de la lansare în 1929 şi pînă la ultimul model apărut în 1976, a beneficiat doar de schimbări cosmetice şi mici îmbunătăţiri care pot fi privite doar ca rafinamente.

Începînd cu jumătatea deceniului al 7-lea, într-o perioadă foarte scurtă deci, sîntem martorii unor schimbări în dezvoltarea industriei de fotoaparate, atît de dinamice încît mulţi fotografi — o tagmă aflată mereu în goană după fotoaparate cu performanţe tot mai bune nu au fost în măsură să se adapteze acestor schimbări. În această scurtă perioadă, un fotograf care a învăţat să lucreze pe un fotoaparat cu care şi-a cîştigat pîinea, ca şi tatăl şi probabil şi bunicul său, a fost forţat (pentru a fi în pas cu vremea) să schimbe nu mai puţin de *patru generaţii* de fotoaparate. Să fie clar, nu patru modele diferite, ci patru generaţii; o generaţie diferă de precedenta nu prin perfecţionări ale modelului precedent, ci prin modificări structurale.

Plecînd de la generaţia fotoaparatelor mecanice tip box în generaţia a I-a am încadra fotoaparatele monoobiectiv cu oglindă basculantă şi obiectivele tratate multistrat (preluare de la tratamentul hublourilor navelor cosmice).

Generaţia a II-a ar cuprinde fotoaparatele cu măsurarea expunerii prin obiectiv; generaţia a III-a include automatismul stabilirii parametrilor de expunere şi motorizarea transportului filmului; generaţia a IV-a cuprinde fotoaparatele cu memorii interne şi programe şi în fine, am putea contura încă o generaţie de fotoaparate cu autofocus şi alegerea oarecum inteligentă a expunerii. Această din urmă trăsătură include un sistem ultraperfecţionat de măsurare pe mai multe zone din cîmpul cadrului şi existenţa unui model de gîndire şi calcul a expunerii. Această din urmă trăsătură include un sistem ultrarafinat de măsurare pe mai multe zone din cîmpul cadrului şi exis-

* repus în fabricaţie în 1988.



Tonare și tramă filigran. **Foto: Dinu Lazăr**

tența unui model de gîndire și calcul a expunerii optime prin analiza luminozităților din imagine.

Aceste generații au serii de fotoaparate de la cele mai simple pînă la modelele de vîrf. Marile firme au într-o singură generație cîteva zeci de modele.

În paralel cu dezvoltarea parcă scăpată de sub control a fotoaparatelor, și obiectivele au avut salturi calitative la fel de șocante. De-ar fi să menționăm doar apariția obiectivelor foarte luminoase, a ultrasuperangularelor, a zoomurilor sau a teleobiectivelor; dar obiectivele au dobîndit și noi performanțe. De exemplu, prin producerea unor noi sticle, s-a reușit construirea unor noi obiective avînd corecții cromatice la patru lungimi de unde luminoase și o rezoluție sporită prin recalcularea prin calculator a formulei optice și a suprafețelor lentilelor componente.

Pentru ca aceste noi performanțe și posibilități să poată fi exploatate, fotoaparatele au fost reproiectate, atît ca formă cît și ca butoane de control și comandă. Cu aceste modificări ale echipamentelor, fotograful de ieri trebuie să aibă un ridicat coeficient de adaptare dacă vrea să fotografieze azi și eventual și mîine.

De altfel, condiția de supraviețuiie depinde și de alt aspect. Prin dezvoltarea televiziunii și implicit a videocamerelor, a luat naștere un nou tip de aparate, capabile să înregistreze imagini statice. Acest nou sistem al cărui prim venit a fost Mavica și care a fost urmat de aproape de multe altele a făcut progrese de basm astfel că, datorită dezvoltării ultrarapide, unele prototipuri nici nu mai sînt lansate în producție, fiind depășite de alte metode și mai perfecționate ale concurenței.

Evoluția fotoaparatelor și a obiectivelor nu este singulară. Întreaga industrie în ceea ce începe cu prefixul „foto" participă din plin la amplificarea stării de șoc. Dezvoltarea fulgerelor electronice bunăoară. De la inventarea sa pe la mijlocul anilor '40 (fulger electronic nu cu magneziu), timp de 20 de ani, fulgerul electronic a avut o evoluție „cuminte". În ultimii ani, uitînd parcă de „cumințenie" s-au produs și în acest domeniu salturi evolutive. Miniaturizarea, senzori care controlează puterea fulgerului dînd o scînteie exact cît este necesar pentru o expunere corectă, conservînd restul energiei și chiar și un control prin obiectivul fotoaparatului al duratei fulgerului sînt azi adaptări curente. În ultima vreme flașul, redus la dimensiuni greu de crezut cu numai cîțiva ani în urmă, s-a instalat în corpul fotoaparatelor populare, astfel că în condiții precare de lumină, acest flaș se amorsează singur, asigurînd, pe distanțe mici, expuneri corecte.

Și în studiouri flașurile au pășit cu . . .economia de energie — compensată în mare parte prin prețul ridicat al echipamentului și necesitatea ca aceste „lumini" să fie mînuite de personal cu o calificare ridicată.

Chiar și structurarea industriei de aparate și materiale foto a trecut prin transformări comune de altfel și altor ramuri, devenind internaționalizată și apărînd produse made în. . . cîteva țări. Firma Nikon are un produs făcut în Brazilia, Rollei era construit parte în R.F. Germania și parte în Singapore, iar celebrul Leica, la un moment dat era înjghebat în nu mai puțin de cinci țări: optica în RFG și Canada, obturatorul în cooperare cu Japonia, asamblarea în Portugalia, iar caseta în Austria.

Cu o atare evoluție, fotoaparatul nu mai trebuie făcut pentru o viață, cerințele societății de consum impunînd ca durata medie a celor mai bune fotoaparate (cele profesionale) să nu depășească 10 ani, această durată avînd o tendință de scurtare. De exemplu, firma Nikon produce modelul F în 1959, modelul F2 după 12 ani (1971), F3 după alți 9 ani (1980) și ultimul strigăt Nikon F4 în 1988 — un fotoaparat atît de perfecționat încît a lăsat fără replică și pe cei mai exigenți critici. Viteza de apariție a noilor fotoaparate de vîrf pare însă infim de mică dacă o comparăm cu cea a modelelor populare care apar cu frecvența ploilor tropicale.

Materialele fotosensibile trec prin fenomene la fel de simptomatice. Aproximativ 80 de ani de la apariție (mai precis în 1919), de cînd sensibilitatea materialelor cuprinde întregul spectru vizibil evoluția a fost lentă. Filmele Kodachrome 25 și 64 au o vechime de cîteva zeci de ani, timp în care calitățile lor au fost perfecționate continuu fără a suferi transformări esențiale. Abia în 1987, Kodak anunță o nouă generație prin Kodachrome 200. Și acest film nu este singurul cu o evoluție lipsită de evenimente. Pînă în ultima vreme, deși granulația a fost îmbunătățită continuu, grenul unui film de 17° DIN alb-negru al deceniului al 3-lea (cînd era considerat ultrasensibil) fiind com-

parabil cu un film de 27° DIN al anilor '60, progresul a fost mic. Abia pe la mijlocul deceniului al 8-lea s-a produs mutația revoluționară prin apariția filmelor cu creștere dirijată a cristalelor de bromură de argint. În mod paradoxal, acest salt al filmelor în alb-negru a fost posibil prin preluarea tehnologiilor folosite la filmele color care la începutul anilor '80 au început o dezvoltare cu adevărat uluitoare. După apariția unor serii noi de filme de tranziție, putînd fi foarte bine categorisite ca generații, au fost lansate cîteva „bombe" prin filmele Ektar și Ektapress. Performanțele acestor filme sînt atît de bune încît se poate spune că se reface marele decalaj între imaginea foto și cea video. Acest decalaj, care se micșorase constant pînă la apariția noilor pelicule, va avea consecințe greu de întrevăzut în viitorul apropiat.

Comparativ cu cele vechi, aceste noi filme sînt de o calitate cu totul aparte. La filmul Ektar 25 granulația practic a dispărut (pînă la măriri 30 × 40 cm), iar rezoluția este atît de bună încît fabricantul (Kodak) recomandă utilizarea acestui film în special în fotoaparatele reflex care sînt presupuse a avea o optică superioară. Aceste filme cărora li se alătură noi produse ale lui Fuji și Agfa, au o puritate și o saturație a culorilor atît de bună încît este de așteptat ca să se producă schimbări și în latura creatoare a fotografiei.

Aceste filme vor produce cu siguranță un răspuns din partea industriei optice, care din punctul de vedere al rezoluției obiectivelor a stagnat, deoarece slaba calitate a rezoluției filmelor anterioare generației Ektar făcea inutilă orice investiție în creșterea puterii separatoare a obiectivelor (știut fiind că rezoluția imaginii este dată de combinarea rezoluțiilor filmului, obiectivelor și prelucrării.

Șocuri și mai mari, adevărate cutremure, au fost produse în domeniul laboratoarelor fotografice, în special pentru prelucrarea materialelor color. Încă de prin anii '80 au început să apară semne ce prevesteau cele ce vor urma. În acea perioadă, marile firme instalează mașini automate de obținere a imaginilor color. Aceste mașini nu erau capabile să producă imagini de calitate fără intervenția unui personal calificat, astfel că marea majoritate a imaginilor erau încă făcute bucată cu bucată. Apoi, aproape brusc, după numai cîțiva ani, și-au anunțat apariția „minilaburile" care au o capacitate de producție stupefiantă: în mai puțin de o oră, aceste cutii negre de mărimea unui birou dactilo pot developa și produce sute de fotografii, iar unele mai măricele chiar mii de poze pe oră, *timp care include și developarea negativului.*

Calitatea globală a fotografiilor obținute cu aceste mașini este mai mult decît bună. Aceste „minilaburi" care pot fi instalate pe orice birou mai măricel pot fi mînuite cu ușurință, intervenția operatorului limitîndu-se la a pune casetele cu film înăuntru și la alimentarea cu chimicale și suluri de hîrtie fotografică, activitate ușor de deprins de un peronal cu calificare scăzută.

În această „evoluție revoluționară" (ca să folosesc un paradox caragialesc), elementul cel mai puțin dinamic rămîne fotograful. Pătrunderea atît de sufocantă a electronicii în fotografie, în special în construcția fotoaparatelor a produs o reacție de opoziție în corpul fotografilor de vîrf, mai toți trecuți

de vîrsta milocie, încît firmele prestigioase au avut un „semirecul" repunînd în fabricație fotoaparate mecanice: Nikon FM 2, Leica R 6 și Rollei GX binocular și chiar Hasselblad. Aceste produse nu sînt totuși vechile fotoaparate mecanice în haine noi, deoarece au fost în mare parte reproiectate, incluzîndu-se tehnologii și materiale de ultimă oră.

Această replică pe care fotografia clasică a dat-o noilor veniți de tip „still video" sau fotografie magnetică sau imagini fotografice produse pe căi electronice, este atît de viguroasă, încît permite chiar și celor mai pesimiști dintre fotografi un respiro pe termen lung.

În acest sens, un punct de vedere realist ne lasă să întrevedem totuși schimbări în balanța domeniilor de lucru. Se poate prezice astfel că pentru fotojurnalistul cu peliculă fotosensibilă va sosi curînd vremea pensionării, domeniul fiind rezervat aparatelor „still video", care au avantajul că au o imagine suficient de bună (din ce în ce mai bună) pentru a fi tipărită în cotidiene. Acest sistem avînd avantaje nete prin modul simplu de a transmite imaginea pe linii telefonice direct rotativelor din tipografii va permite scurtarea senzațională a timpului dintre luarea imaginii și apariția ei în paginile ziarelor.

Renunțînd la acest domeniu, fotografiei clasice îi vor rămîne mănoasele cîmpuri ale fotografiei comerciale, de modă, documentara, știință și mai ales artă, unde creativitatea a fost, este și va fi imboldul continuu al lucrărilor de valoare. Să fim optimiști, prieteni, zvonurile despre sfîrșitul iminent al fotografiei sînt premature.



Foto: Nic Hanu

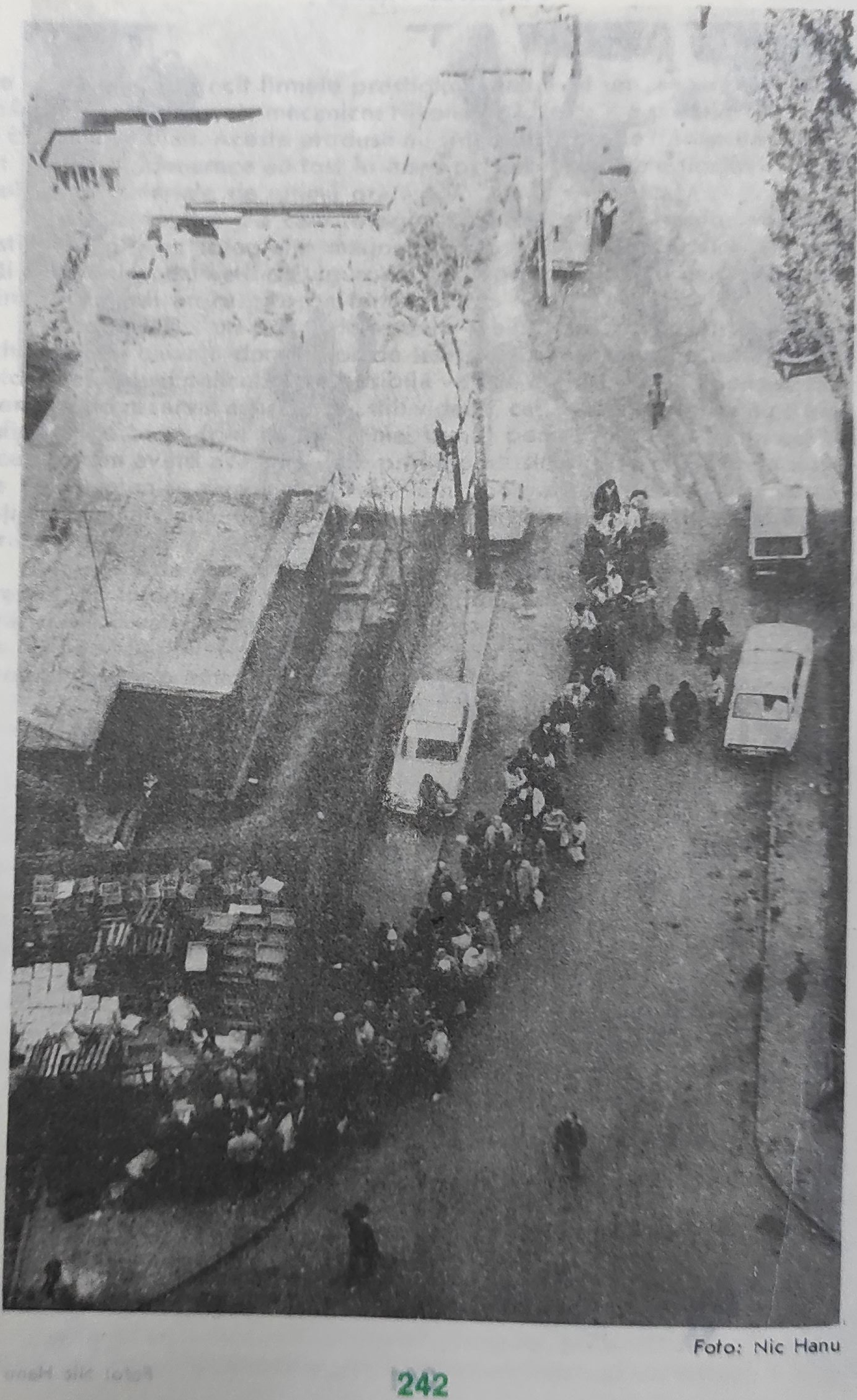


Foto: Nic Hanu



Foto: Niç Hanu



Foto: Nic Hanu



Foto: Nic Hanu



Foto: Nic Hanu

BIBLIOGRAFIE

ADAMS A. The Camera, New York Graphic Society Books, 1980.
ADAMS A. The Negative, New York Graphic Society Books, 1981.
ACHIŢEI GH. ş.a. *Arta viitorului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979.
AILINCĂI C. *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
ARNHEIM R. *Arta şi percepţia vizuală*, Ed. Meridiane.
ASSUNTO R. *Peisajul şi estetica*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
AVERMAETE R. *Despre gust şi culoare*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
BIELUSICI A. *Fotografia în culori*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1965.
CASSOV J. *Panorama artelor plastice contemporane*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
CENNINI C. *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.
COMANEASCU S. *Drumeţind cu aparatul fotografic*, Ed. C.N.F.S., Bucureşti, 1968.
COMĂNESCU S. *Evitarea greşelilor în laboratorul fotografic*, Ed. Tehnică, 1963.

FAURE E. *Istoria artei*, Editura Meridiane
FEINBERG M. *Techniques of Photojournalism*, Wiley Interscience, New York, 1970.
FEININGER A. *Fotograful creator*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1967.
FEININGER A. *Total Picture Control*, Crown Publishers, New York, 1961.
FOCILLON H. *Viaţa formelor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.

GAREIS-SHERER *Fotografia în culori*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1976.
GERNSHEIM H. *Fotografia artistică*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974.
GRENIER J. *Arta şi problemele ei*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974.

HANU N. *Fotografia şi fotoaparatele ORIZONT*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1983.
HANU N. *Să învăţăm fotografia de la maeştri*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1987.
HOFMANN W. *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.
HOGARTH W. *Analiza frumosului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981.

IAROVICI E. *Fotografia, limbaj specific*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
IAROVICI E. *Munţii şi fotografia*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1980.
IAROVICI E. *Măiestria în fotografie*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1977.

Photojournalism: Time Life Books, New York, 1971.
PANOFSKY E. *Artă şi semnificaţie*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980.

READ H. *Imagine şi idee*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.
READ H. *Semnificaţia artei*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969.

SĂVULESCU C. *Cronologia ilustrată a fotografiei din România*, Asociaţia Artiştilor Fotografi, Bucureşti, 1985.
SOFFICI A. *Meditaţii artistice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981.

TANĂSESCU L., MOROZAN T. *Efecte şi trucaje fotocinematografice*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1971.
THE STUDIO, TIME-LIFE Books, New York, 1971.
The Best of Photojournalism, 5, 1979, University of Missouri Press, 1980.
The White House News Photographers Awards, 1984.

WOJCRECHOWSKI A. *Arta peisajului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974.

PERIODICE

AMATEUR PHOTOGRAPHER, Prospect House, Surrey, England, 1984—1988.
AMERICAN PHOTOGRAPHER, C.B.S. Inc., Los Angeles, USA, 1985—1986.
APERTURE, Silver Mountain Foundation Inc., New York, USA, 1982.
AUSTRALIAN CAMERA CRAFT, IRIS Publishing Co., Mona Vale, Australia, 1985—1986.
CAMERA-1974, C.J. Bucher Ltd., Lucerne, Switzerland
COLOR FOTO, SIGMA GmbH, BR DEUTSCHLAND, 1984—1989.
CREATIVE PHOTOGRAPHY, EMAP NATIONAL PUBLICATIONS, Leicester, 1986.
DARKROOM TECHNIQUES, Preston Publications, Illinois, USA, 1983.
FOTO MAGAZIN, Ringier Verlag GmbH, München, BR DEUTSCHLAND, 1985—1988.
FOTO WIRTSCHAFT, Ringier Verlag GmbH, München, BR DEUTSCHLAND, 1987.
FRANCE PHOTOGRAPHIE, FEDERATION NATIONALE DES SOCIETES PHOTOGRAPHIQUES DE FRANCE, Paris, France, 1983—1987.
INTERNATIONAL CONTACT, C.A.T. Verlag Blöner GmbH, Ratingen, West Germany, 1986—1988.
J.C.T.N. JAPAN CAMERA TRADE NEWS, Genyosha Publications, Tokyo, Japan, 1985—1989.
MODERN PHOTOGRAPHY, ABC Leisure Magazines, New York, USA, 1985—1986.
OBIECTIF, Bulletin du Photoclub Virton, France, 1987.
PHOT ARGUS, France.
POPULAR PHOTOGRAPHY, Diamandis Communications Inc., New York, USA, 1974—1989.
PROGRESSO FOTOGRAFICO, Editrice Progresso S.L.R. Milano, 1983.
S.L.R. PHOTOGRAPHY, Ziff Davis Publishing Co., New York, USA, 1984.
THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL, Royal Photographic Society Essex, 1985—1989.
35 MM PHOTOGRAPHY, Argus Specialist Publications Ltd., London, Englad.
PROSPECTELE FOTOAPARATELOR ASAHI PENTAX, BRONICA, CANON, CONTAX, EXACTA, FUJICA, HASSELBLAD KONICA, LEICA, LINHOF, MINOLTA, NIKON, OLYMPUS, RICOH, ROLLEIFLEX, SINAR.

Ilustrare a modului de redare a subiectului în mişcare, paralel sau perpendicular pe direcţia axei fotoaparatului.

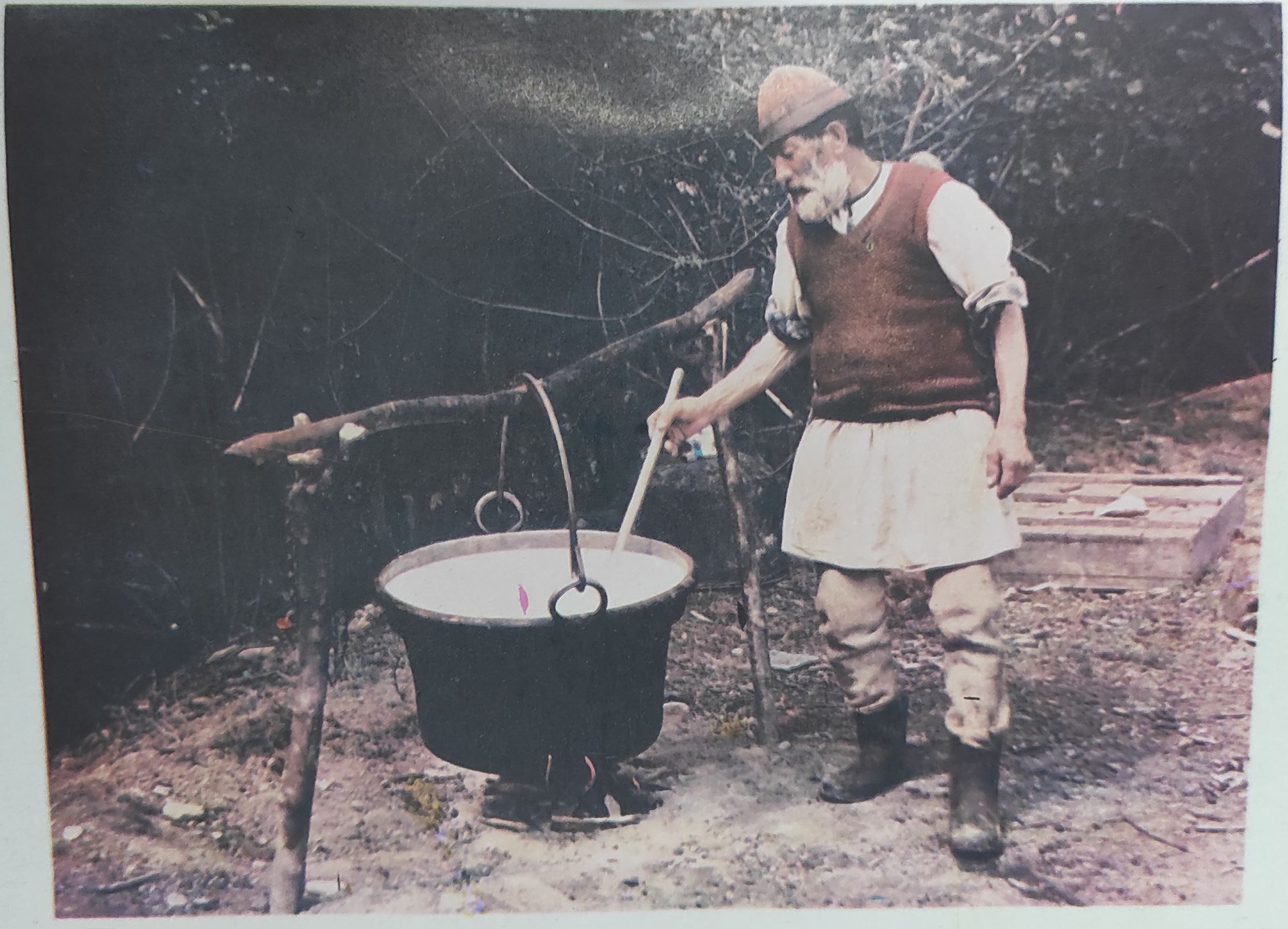
Foto: Nic Hanu





Portret bust, culoarea şi fundalul adaugă elemente definitorii pentru însoţitorul trenului Orient Express

Foto: Nic Hanu



Portret întrega, în care elementele înconjurătoare caracterizează pe deplin pe acest cioban
Foto: Nic Hanu



Cu frunzele sezonului trecut încă prezente, lumina apusului pune în evidență verdele crud al primăverii.

Foto: Nic Hanu



Peisajele de toamnă, înseamnă natură şi culoare. Foto: Nic Hanu



În orice mediu geografic, apusul înseamnă armonie. „Apus în deltă”.

Foto: Nic Hanu



Încercaţi să vă imaginaţi această imagine în alb-negru.

Foto: Nic Hanx





Imagini din Deltă.

Foto: Nic Hanu



Imagini din Deltă. Foto: Nic Hanu





Și vara colorul aduce un element în plus. Foto: Nic Hanu





Tentativă de adaptare.

Foto: Nic Hanu

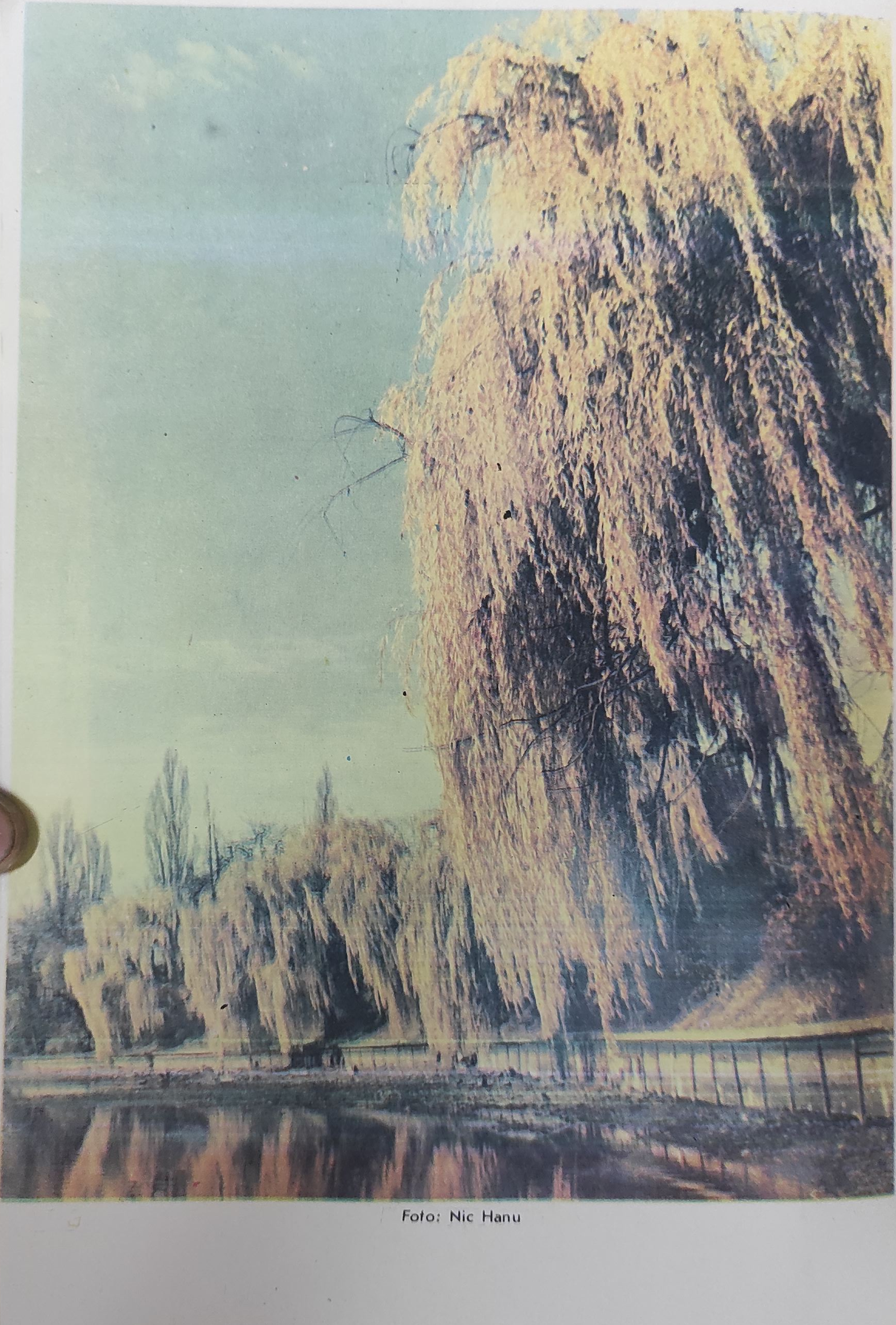


Foto: Nic Hanu



Uneori și colorul aduce cîte ceva la impresia pe care o lasă imaginea.

Foto: Nic Hanu



Portret sau eseu, această imagine este în același timp și un *fotoreportaj*. *Foto: Nic Hanu*



Solarizare color. Foto: Dinu Lazăr



Supraimpresiuni. *Foto: Dinu Lazăr*